条条大路通书法

寇克让／著

寇克让

中信出版集团

版权信息

书名:条条大路通书法

作者:寇克让

ISBN:9787508694528

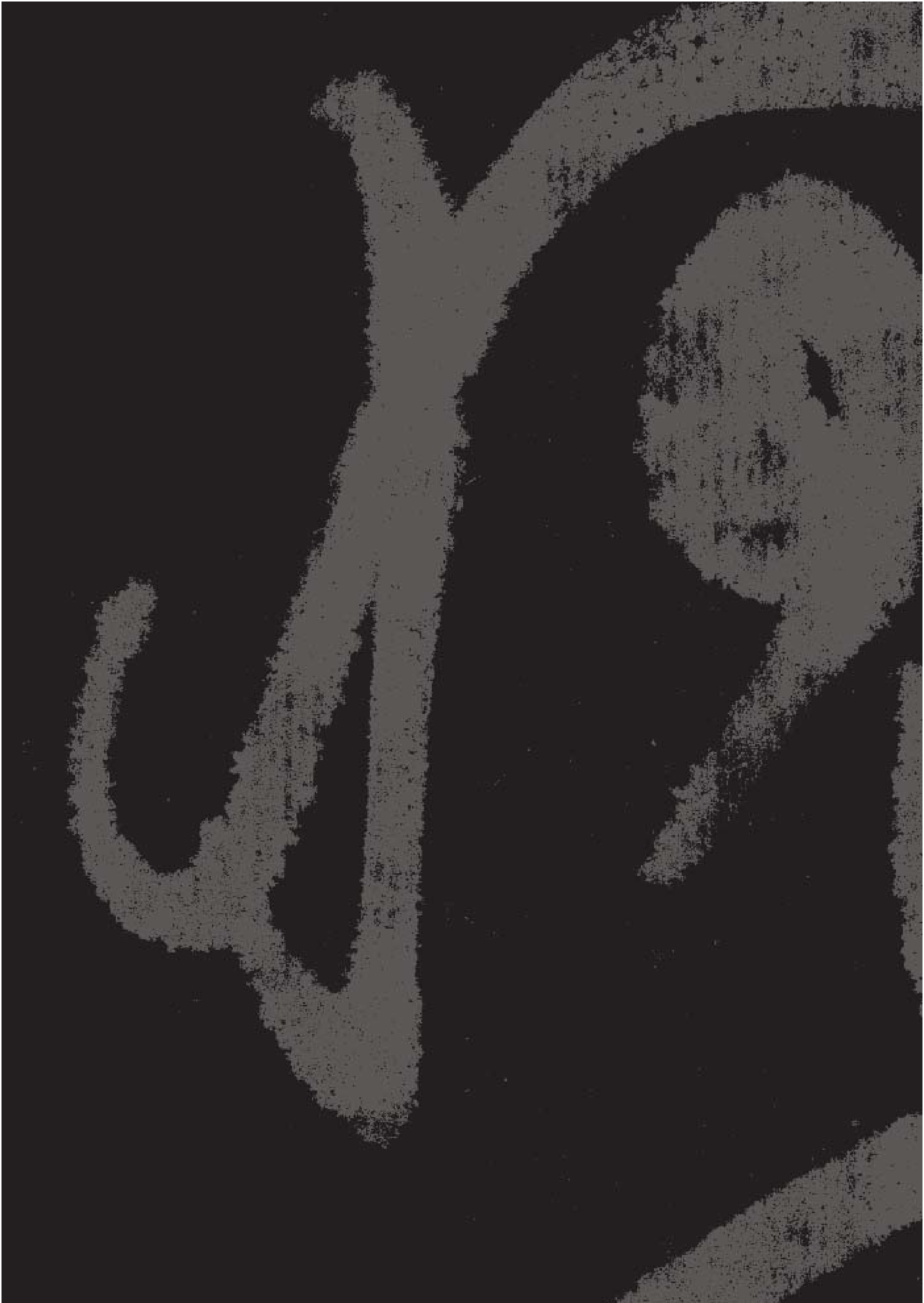
中信出版集团制作发行













[illegible] [illegible] [illegible] 飛

[illegible] 濱 [illegible]

而 君 人 孫 思 書

[illegible] 典 霧

[illegible] 開 衡 龜

[illegible] 書 [illegible]









自序 『毋不敬』 小事不敢忘思考

我希望读者朋友能够阅读这本小书，更希望你从此开始习字，或者继续习字。

对书法而言，最为重要的实践活动无疑是书写。所以，带着书写的体验去读这本小书，你可能会感同身受，心有戚戚，或者以为其中所说，仍有未安，乃至大谬不然。但无论臧否，无关褒贬，我们都会因此获得进步的契机，因为，真诚的阅读一定会启迪思维。

此书文鄙理俗，却积以年祀；深思熟虑，却难免挂一漏万；出于实践，却未必真知。因此，我决不敢自诩这是一部书法的理论，我只能说它是我多年书法活动诚恳思考的集结，是我临池学书的真实感受。至于它是否具备了理论的深度与系统，那是需要读者朋友读完以后各抒己见的。

书法事小，但它可以砥砺品质，明心见性；书坛“水深”，所以它可以折射家国情怀，社会担当；书道鸿大，凡生命之奇，自然之迹，宇宙洪荒都可以表现为黑白二界所构成的书法意象。因为我们心怀敬意，积极思考。

至于书名《条条大路通书法》，当然是“仿词”的结果。这个名字虽然“通俗”，却不一定“易懂”，因为误会无处不在。条条大路皆可通，并不是说学习书法可以肆意妄为，而是说当你诚心敬意的时候，不管你是谁，你都获得了通向书法世界的可能。诚如此，则你的学识、修养自然会在你的字迹中外化为赏心悦目的品相，天生的禀赋与艺术灵感也会在你的字迹中体现出打动人心的纯粹与真实不虚，甚至功侔造化。从这个意义而言，书法是一种最为真实的阐释！任何造

作、掩饰和虚假都会在挥运的一瞬间暴露无遗！所以，《书谱》说：“波澜之际，已浚发于灵台。”

当然，在你没有行动起来之前，这一切都只是可能。就像“条条大路”虽然“通罗马”，前提是你必须行动起来。所以，《条条大路通书法》不仅对一些问题试做略近乎哲学的思考，也同样不乏对习字过程的技术、方法乃至工具等等琐碎，给予力所能及的朴素的叙述。

2012年8月，拙著《书法没有秘密》出版，至今三版，传播越广，我越诚惶诚恐。赖读者不弃，多所指正。为图回报，自上次写作以来七八年，所有的思考与困惑，借此小书，和盘托出。

《礼记》说：“毋不敬”，正因为心存敬意，才使我不揆庸昧，黾勉匍匐，以至今日。至于这个新集，我当然希望能赓续前修，有所超越。海内方家，不吝赐教！

2018年5月28日





第一章 书法之法

1 怎样执笔——问题还是写字



我曾经把执笔和拿筷子类比，那是出于无数次面对这个问题的无奈。“德不孤，必有邻”，后来发现这样比方的不止我一人。看来，执笔还真是个令许多人迷茫的问题。

我们不约而同的比喻其实可以说明执笔与操箸同样简单，但玄虚的书法语境使它变得很不简单。如果说擫、压、钩、格、抵五字执笔法外加后来的“导”与“送”这样的古老理论，还可以云里雾里地揣摩的话，前几天微信中看到的一篇关于执笔的奇文真让人唯有惊愕不已。此文说，王羲之是用拇指和食指执笔的，至于其他的三个手指，文章还特意予以撇清。这个所谓“二指法”沾书圣的光被捧得很高。写字的朋友们却郁闷了，这个“二指禅”着实不舒服呀，但王羲之都那样写了，能不照办?

牵一发动全身是许多情形下的自然规律，写字中的五个手指头大抵属于此类。若是依“二指禅”的高论，另外三个手指虽说闲着却也不能脱身，不仅出工不出力，还将闲得别扭。

另一位先生也有“重大发现”：古人写字只动手腕而手指不动。学生不解，将此询问我的意见，我当时能想起来的只是成公绥《隶书体》中说过“动纤指，举弱腕”，但我并不能肯定西晋人成公绥是否算得那位先生心目中的古人。

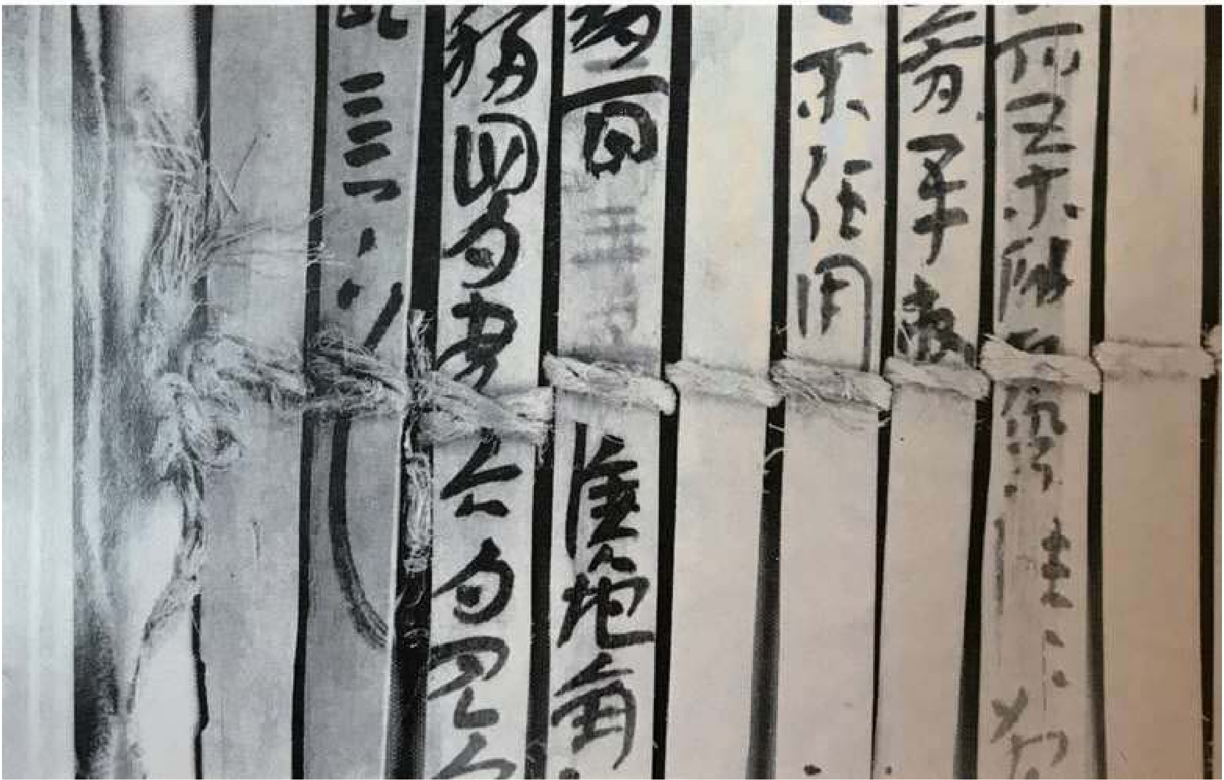
微信中那篇骇人的奇文举到了一些古代的所谓执笔图，其中一张汉代石画像，图中仓颉以“满把攥”的方式拿着一支毛笔，文章据此推断汉代执笔就是这样“满把攥”，恰如武夫持械。照此逻辑，我们必须同时发布：21世纪重大发现——仓颉写字是个左撇子，因为图中持笔之手分明是左手。

我不明白，出土的汉代简牍有宽度仅五六毫米的，上面字迹依旧灵巧飞动（图一），满把攥的握笔运动起来与挥拳无异，如何做到细

致入微？写字是细活，膂力方面需要的只是灵巧，所以成公绥不仅说到手指，更明言纤指。

像仓颉这样的图，固然涉及持笔，但未必都可以视为执笔，往往可能只是手拿毛笔的一个“pose”（姿势）。这让我想起大学毕业前夕，教我美术的老师给我画了一个速写的肖像，就是满把攥式地持毛笔，笔上滴滴答答的墨在下落，而我写字是否满把攥自己最清楚了。图画并非一律写实，这应当成为常识。即使写实，其“实”未必就是工作进行时！画中的道具对于人物的职业具有提示作用自不必说，但不能一概视为人物的“工作照”。





图一 汉居延木简上肆意飞动的字迹

席地而坐的上古时期，握笔据文献图示确实有“单包”的手法，但那是写小字。成公绥说的其实也是写小字的手法，何以见得？因为紧承“动纤指，举弱腕”这句话，他的下文是“握纨素，染玄翰”这六个字。握纨素就是手持卷，这一点也是有古代图示可以印证的。既是手持书写，想必字也大不了。

当然，我们不能认为古时候就只是这一种姿势写字，古人有没有写大字的需求？有。蔡中郎见工人垩墙创飞白，王献之在雪地上书径丈大字，卫恒说师宜官“大则一字径丈，小则方寸千言”，又说“其大径寻”。展臂为寻，那么寻大约是一米七的样子。

只要字大到一定程度，动作就和写小字不一样，否则就用不上劲。我们大概都见过喘着粗气，用着力气，拖着巨帚满场跑的“大师”，他们怎样执笔？这不在我们讨论之列，这是研究怎样运锹挥帚的文字需要讨论的问题。我们关注的还是书法，书法主要是论字迹，即使再进一步如成公绥之说，也不过涉及指和腕。所以，手几乎是书法这个话题所能漫延的上限，至于粗鲁的脚以及无关紧要的屁股，都不在论述范围。

尽管手具写字之雅，颇负吃饭之责，但偶然竟也有令人作呕之举。我看过一段关于书法的视频，任何关于书法的东西从未如此令我如痤疥在身。问题会这么严重吗？慢慢说来。视频中的主角是个剪影，身材高挑，弯腰佝背，左手背向身后做潇洒轻松状，右手做“兰花指”高执笔，高到什么程度？还好，没掉了。最令人反感的是他那身体前后大幅度地晃动，笔猥琐地扭动着，笔跳跃在空中的时间远超在纸上的时间。我不明白，写巴掌大的字需要身体前后晃荡吗？写字的手怎么比拨弄琵琶还忙乎！在裸体上写字固然不雅，用手以外的其他身体器官“握”笔也的确歪门邪道，但这都是明摆着的恶劣，而这段视频完全是以高雅且自我欣赏的姿态出现的！这个时候，我连批判的兴趣都没有了，我深刻地意识到，不怕狼，就怕披着羊皮的狼。

执笔真那么难吗？其实不是，是被玄虚笼罩着，自古已然。比如传为卫铄的《笔阵图》说到执笔要领，“若真书，去笔头二寸一分”，“若行草书，去笔头三寸一分”。卫铄是王羲之的老师，大家不敢怀疑书圣之师，只好怀疑这篇文献不是卫夫人所作。之所以被怀疑，就是一些说法虽然玄之又玄，却是仅凭常识就可以辨其真伪的。比如这里的“二寸”“三寸”都好理解，偏偏各自多出个“一分”，简直有点“精确到小数点后几位”的“严谨”了，这当然是万难照办的。其他的因素且不说，仅是手掌的肥厚这一点，就会让这种矫情的算术变为徒劳。

实际上执笔在书法各环节最为简单，如果说我们以拿筷子作比近于实用主义的话，那么，考察文献就会发现，执笔的确是古人最少涉及的话题。而且，唐以前这根本不是个问题，几乎没有人谈到。唐代开始关注执笔之法，为什么？因为到唐代书写方式发生了一次巨变，由席地而坐，单钩持卷书写，改为伏案竖掌书写，所以张怀瓘《书诀》说“心圆管直”，笔管垂直，就是由于高桌案的使用而引起的变化。

这种颠覆性的新执笔方式需要权威人物予以解释，所以，除了理论家张怀瓘，真正的大腕级人物如欧阳询、虞世南、张旭都发表了意见，但他们几乎是一语带过。为何不肯详尽其理？因为这个问题简单易晓，没有必要。

欧阳询说“每秉笔必在圆正”，虞世南说“指实掌虚”。有人问张旭，书法怎样才可以达到古人的水平？张旭回答的第一条就是“妙在执笔”，而所谓“妙”，在张旭看来不过是“令其圆畅，勿使拘挛”，并非“妙”就玄不可言。一句话，轻松点，别紧捏着，死攥着。这是唐人三家一致的意见。

当然，一味强调虚而灵，多少会妨碍指实掌虚之“实”的贯彻，草书字体的特殊性尤其会对执笔略有要求，所以，虞世南《笔髓论》说过“行草稍助指端钩距转腕之状”，这话听起来复杂，意思其实简单，

就是在行草书执笔更需要灵活的前提下，还需要注意握笔稳定，别掉了。距，古汉语中通拒，往外推的意思；钩，是往回带，下文的“进退钩距”可以印证这一点。钩距分别是向前后两个方向的力量，既然要钩，则手指适当包裹笔管，用中指，辅以食指，既然要距，则无名指之后小指辅助未尝不可。这就是草书执笔的全部要点。

关于执笔的文字，非常有限，且执笔本身是无须过多解释的。而今一些看似详尽的分析，往往是偏离主题的颟顸之词，由字而笔管，由笔管而手，进而上升到对于胳膊乃至大腿的研究，真可谓“离愁渐远渐无穷”，愈说愈晦了。

2015年1月26日草稿，2016年5月17日改定

2 选帖——经典适于任何人

选帖是学习书法必然要面对的问题。选帖恰当，则能事半功倍。

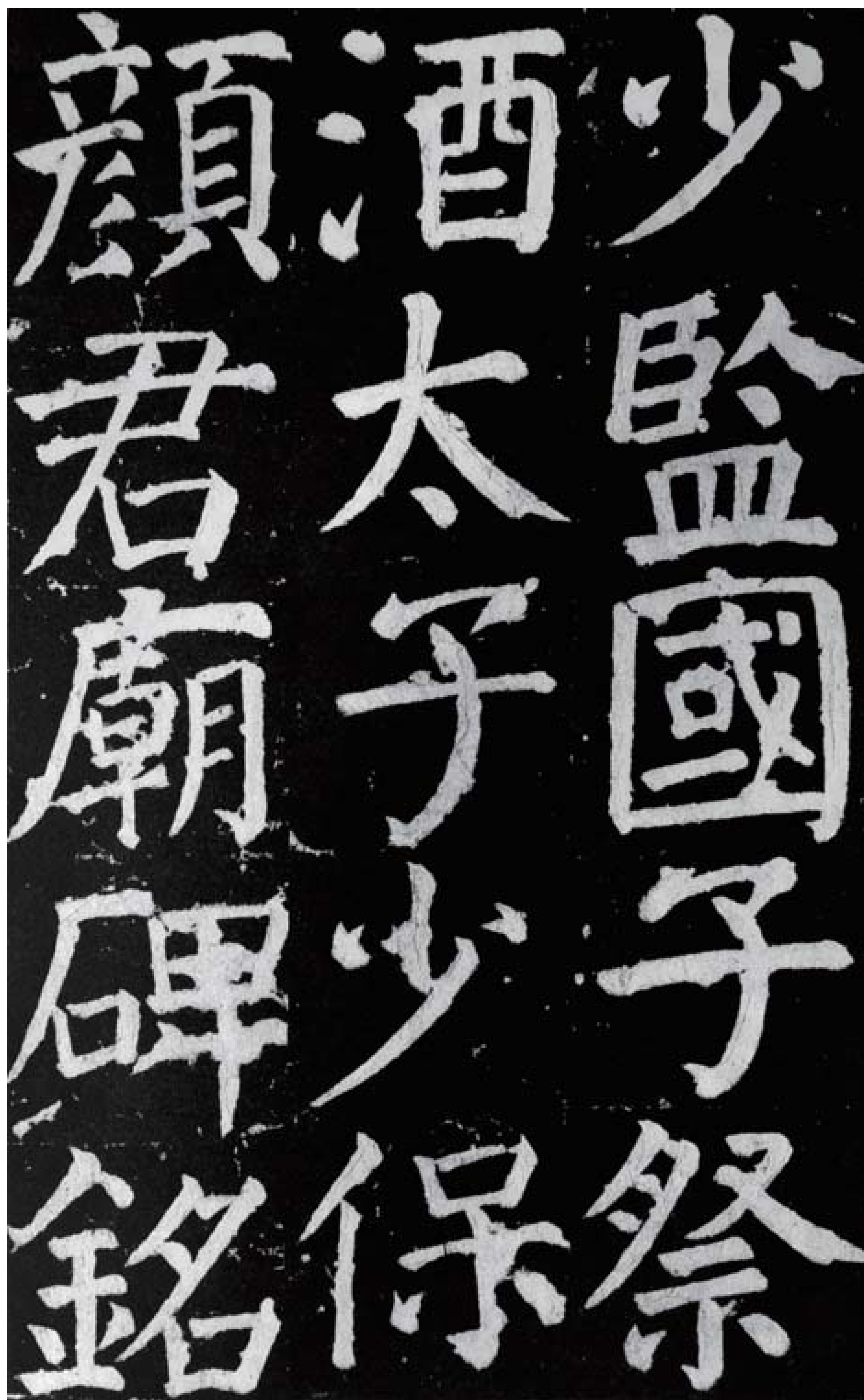
选帖是规范而系统地学习书法的开始。选帖应当基于整个书法史的通盘考虑，而不能拘于一时之好恶。

“取法乎上”是选帖的一般原则。但实际中，选帖从来都不是比帖之高低，而是看哪家更适合。

不同阶段选不同帖。入门阶段需要训练笔力扎实，养成下笔不虚发、不妄动的良好习惯，由此对选帖提出一定要求。比如，褚遂良、颜真卿都是经典范畴的楷书代表，但是用于入门，颜体明显更受欢迎。为何更多的人选择了颜体？前人有一个经验：褚河南离纸一寸，颜鲁公入木三分（图二、图三）。这是两家艺术风格的显著差异，也是颜体更适合入门选帖的原因。即颜体质实，褚体飘逸，甚至可以说褚、颜两家的区别在虚、实二字。入门阶段务在求稳求实，以颜体更为适合。



图二 唐 褚遂良《雁塔圣教序》



图三 唐 颜真卿《颜家庙碑》

入门阶段选帖的另一个原则是必须着眼于基本规范。所谓基本的规范，就是一件作品必须具备的字体特征。刚才所说的颜体诸碑，就包含楷书的基本规范。《礼器》《曹全》《张迁》《乙瑛》诸碑是汉隶基本规范的代表，是隶书入门的传统法门（图四、图五、图六、图七）。而《莱子侯刻石》（图八）《麃孝禹刻石》（图九）等虽然弥足珍贵，但用于入门选帖则显然不妥，一个重要的原因是它们八分法度尚未健全，规范不足。



图四 《汉礼器碑》



图五 《汉曹全碑》



图六 《汉张迁碑》



图七 《汉乙瑛碑》

图八 《汉莱子侯刻石》





图九 《汉麃孝禹刻石》

到了高级阶段，选帖可以主观挹取，自由采择，除此之外，大多数情况下选帖都不能风格过于强烈。如前文所说，颜体是楷书入门不二之选，但行书选帖，鲁公三稿则不如《集王圣教序》更为恰当（图十）。更多的人学习行书从《圣教序》入手而非颜书三稿，这是不争的事实，我以为其中深层次的原因是颜体行书对选帖而言风格过于强烈。所谓过于强烈，并非颜字本身有何弊端，还是就选帖取法来说，尤其中低阶段，它的个性很难把握。个性十分强烈的作品有时甚至可以反其道而用，颠覆常识，这当然会妨碍基本规范的掌握。

賾妙門精窮奧業一乘五
之道馳驟於心田八藏三
之文波濤於口海爰自所
之國總將三藏要文凡六
五十七部譯布中夏宣揚



图十 《唐释怀仁集王羲之书圣教序记》

我们说《圣教序》更适合入门选帖，也并非王羲之行书风格不具有独特性，而是在确立行书规范方面，它几乎应有尽有。也就是说，王羲之行书不仅具有自家面貌，又最大限度地确立了行书的一般规范和时代特征。在《淳化》《大观》诸丛帖之中，王洽、王珉、郗愔等人的字和王羲之并无原则差异，就可以看出王字对于那个时代的深刻反映，至少在刻帖所表现出来的范围内是这个样子（图十一、图十二、图十三）。他是精研行书并使之成熟，定于一尊的书之圣者。

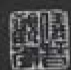
选帖的原则，除了书法本身的因素之外，帖的客观状况也是选帖必须考虑的重要方面。这些状况之中，以版本问题最为突出。同一碑帖不同的刊刻，以及同一刊刻先后不同的摹拓都会产生版本差异。在选帖时，必须对版本问题具体审查。例如，《十七帖》《张猛龙碑》《九成宫》都有各自优劣悬殊的版本，详加对比，优劣即显。

洽白右告李四洽勞勞笑

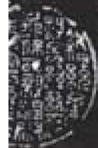
洽夜氣惡白示望王洽再拜

洽頓首言不孝禍深備豫嬰荼毒蔭

恃兄仁愛之訓冀終百年永有憑奉何



图十一 晋 王洽书



图十二 晋 王珉书



图十三 晋 郗愔书

近几年来，不断有人询问颜体入门的选帖问题，我推荐更多的是《元次山碑》（图十四），其中几乎不涉及最负盛名的《颜勤礼碑》和同样赫赫有名的《多宝塔》，至于我自己当初蒙学的《麻姑山仙坛记》，也多限于和及门晚辈之间的讨论。

《颜勤礼碑》的确是大名鼎鼎的经典之作，但恕我局狭，至今未见真气弥漫的好本子。因为洗碑的缘故（图十五），所谓善本也是剜剔过甚，完全失真，神情僵硬。《麻姑山》版本问题简单，但前半段没有活跃起来，一般人忍受不了它的“枯燥”，等不到享受后半部分的洒脱（图十六）。《多宝塔》信为名作，但其中写经意味的残存，一般人保持不了它的高度，会流为俗不可耐，何况《多宝塔》的茂密与一丝不苟容易让现代人喘不过气来，临摹不过一通便失去信心（图十七）。

南戰士積骨者君悉收瘞刻石立表命

图十四 唐 颜真卿《元次山碑》

理司直玄張萬頃嶺
命通朙好屬文項城
都水使者頵介直河
千牛頤頍並京兆參
學十三人四世為學

图十五 唐 颜真卿《颜勤礼碑》

在我近年所见的颜体诸碑中，《元次山碑》可以说是不可多得的好本子。篆籀气、书卷气兼有，自始至终在庄严凝重之中透露着书写的自如与洒脱不羁，笔画肥瘦恰到好处，真正传达着“真颜不肥”的古训。

除了版本问题，篇幅也是选帖需要考虑的因素。比如《苦笋贴》《蒙诏帖》等论艺术水准、规范、版本都没有问题，但它们始终只是书法史上的一道风景，几乎没有被纳入选帖的范畴，余且不论，仅篇幅短暂这一条，就足以让人无奈地放弃（图十八、图十九）。

拔龍於瀑布
石池中有黃
龍見一祭

图十六 唐 颜真卿《麻姑山仙坛记》

於四依有禪師法号楚金
姓程廣平人也祖父並信
著釋門慶歸法胤母高氏
久而無姙夜夢諸佛覺而
有娠是生龍象之徵無取

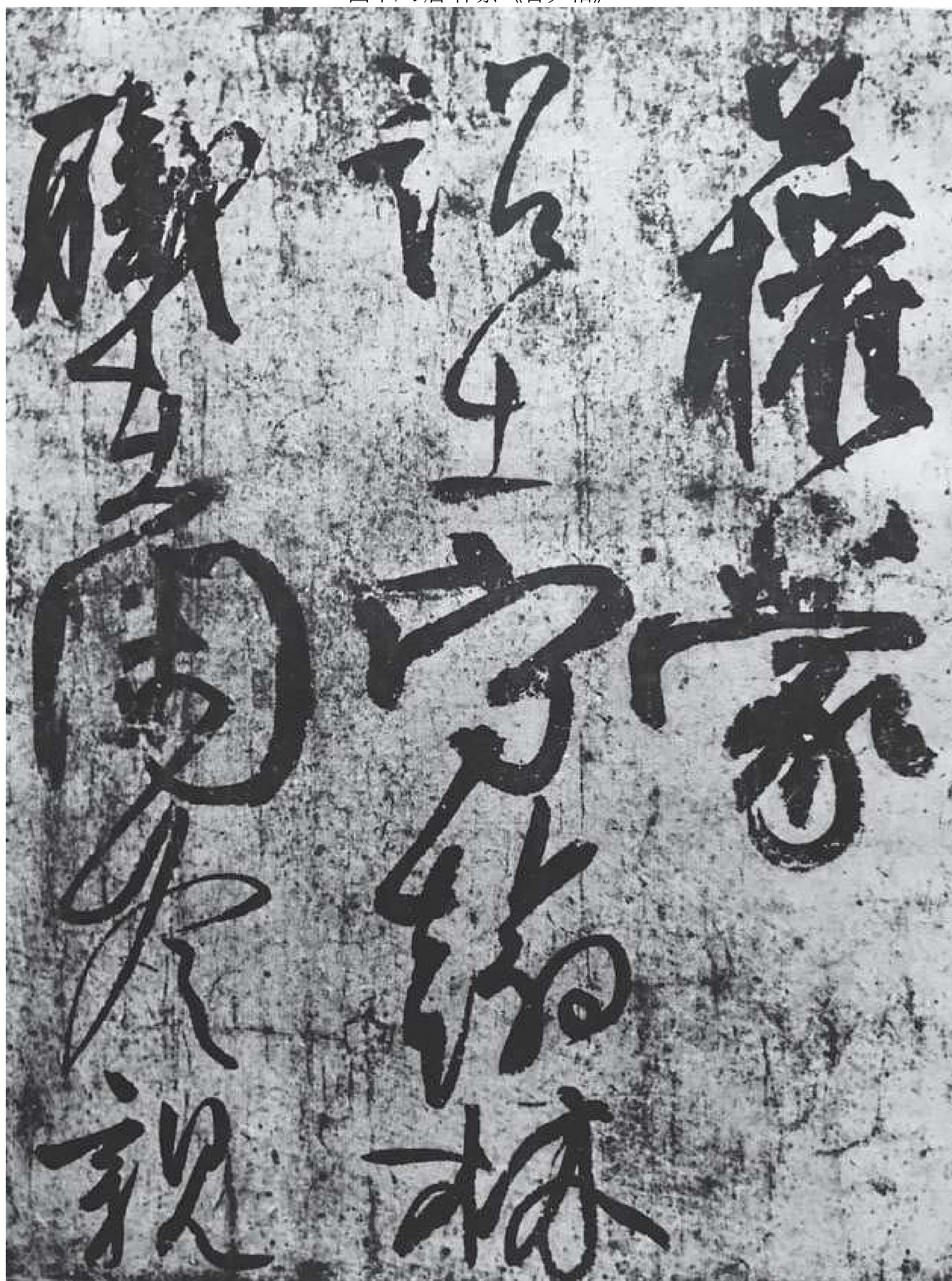
图十七 唐 颜真卿《多宝塔感应碑》

当然，关于选帖，人们关心最多的问题还是：“你看什么帖子比较适合我？”这个问题当然是诚挚而值得尊重的，但我以为启蒙阶段，还是从众比较好。开始不必过分强调自己，要有吃大锅菜的雅量，而不是开小灶。

针对个人性情的学习路线是在较长的学习过程中摸索、量身定做的，而不是可以预设、可以安排的。怎样量身定做？无非是扬长与避短，舍此二者，别无良方。扬长是在学习过程中发现性之所长，情之所感，加强联系，使之更加突出。避短，就常理看似有藏拙的意思，但这毕竟是消极的回避，积极的避短之道是对症下药，有所克服。孟武伯、子游、子夏三人问孝于孔子，孔子回答各不相同，这种基于各人不同情况的因材施教，与学习书法的选帖原则如出一辙。比如有人写草书总是笔画连不起来，那么就可以针对性地临摹怀素的《自叙帖》、黄庭坚的《诸上座》《廉颇蔺相如列传》等等（图二十、图二十一、图二十二），这种情况学习《十七帖》恐怕就不太合适。反之，用笔习惯缠绕不休者则可以多学《十七帖》《书谱》诸帖（图二十三、图二十四）。


唐僧懷素草書苦筍帖

图十八 唐 怀素《苦笋帖》



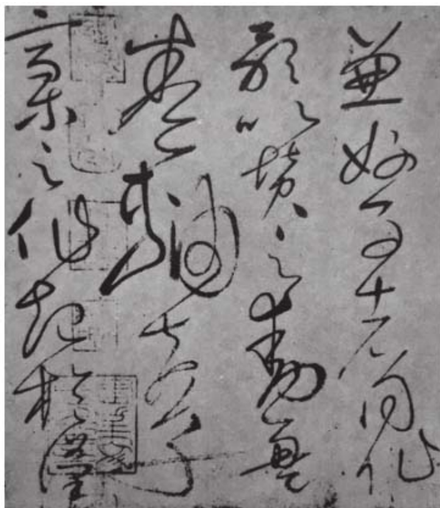
图十九 唐 柳公权《蒙诏帖》

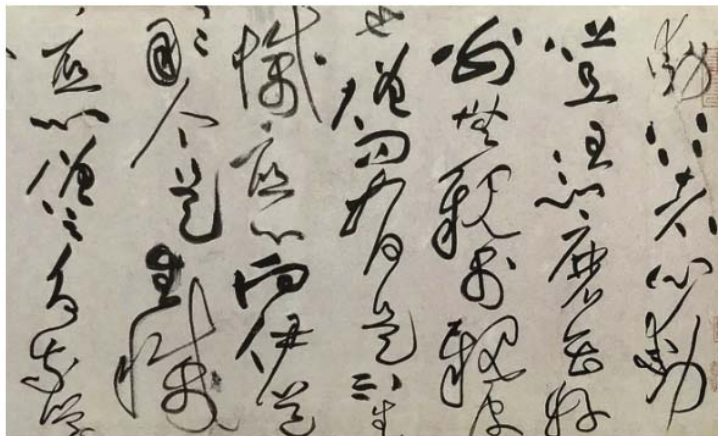
从根本上说，选帖是一种将禀赋外化的手段，选择恰当，帖对于临习者不仅有规范之功，更有激发宣扬之用。也就是说，恰当的帖可以激发性情，最终形成风格。

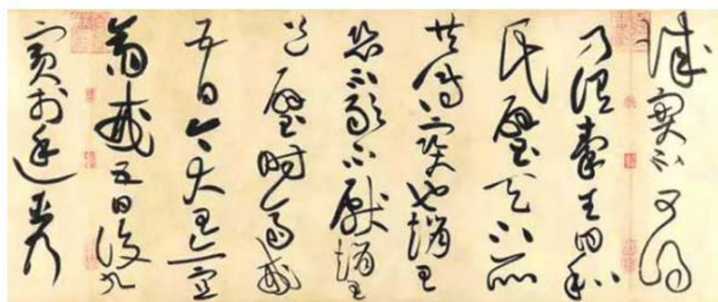
一次和几位学生陪同业师闲聊，其间某年轻后进请先生给他开出一些书目，我正暗自揣摩，不料他推荐的是《聊斋志异》和《红楼梦》。回想我当初刚考上古文献专业，也问过同样的问题，先生当时的回答是《论语》和《史记》。这两次回答，是对我们两人此前学习的总结，也提出了以后的努力方向。

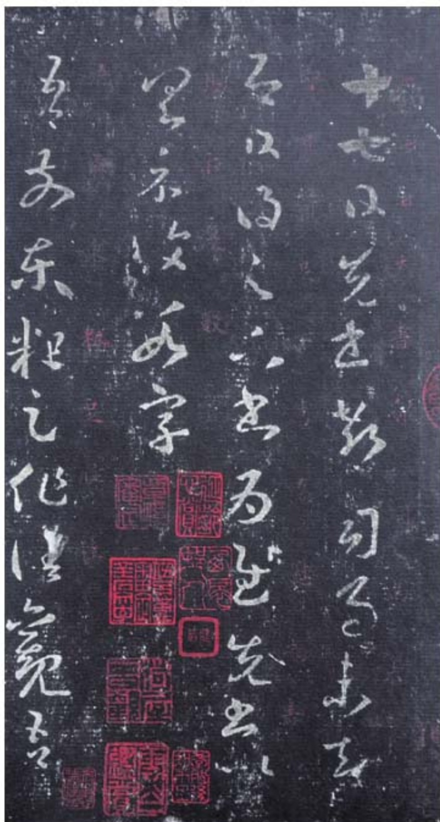
选帖也是如此，初学选帖必然预示方向，而中段以后，则兼具总结与指向双重作用。学习书法到一定时候，谁都不能替你选帖，因为不知你学过什么，学到了什么程度。尤其是，谁都不是你肚子里的蛔虫。

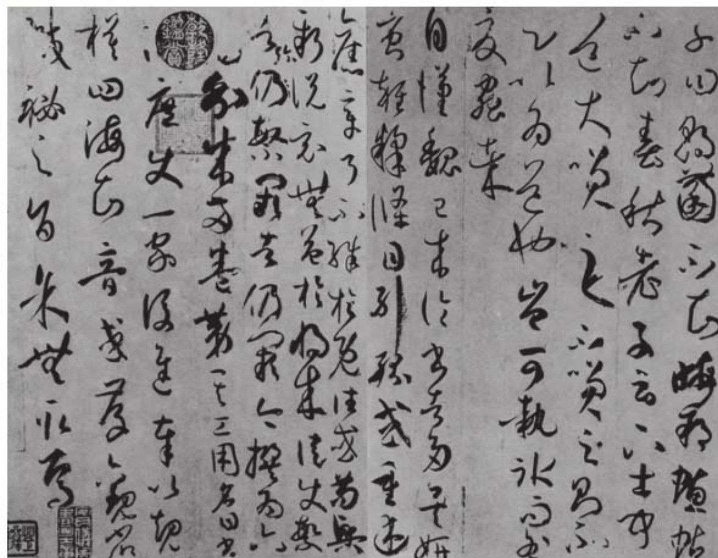
2016年12月13日


①


②


③


④


⑤

① 图二十 唐 怀素《自叙帖》
② 图二十一 宋 黄庭坚 《诸上座帖》
③ 图二十二 宋 黄庭坚 《廉颇蔺相如列传》
④ 图二十三 晋 王羲之《十七帖》
⑤ 图二十四 唐 孙过庭《书谱》

3 怎样落款——书家必须撰写的文字

大多数时候书家似乎只是个抄书家，只有落款才必然会考验书家的文字功夫。

书法落款包含书法的考虑和文字的斟酌两方面，恰当的落款自然应当两者兼顾，珠联璧合，非要判以轻重缓急，我宁可认为措辞成句更为迫切，这也是当代书法的软肋。

落款文字细说颇为复杂，但一些基本原则还是可以把握。

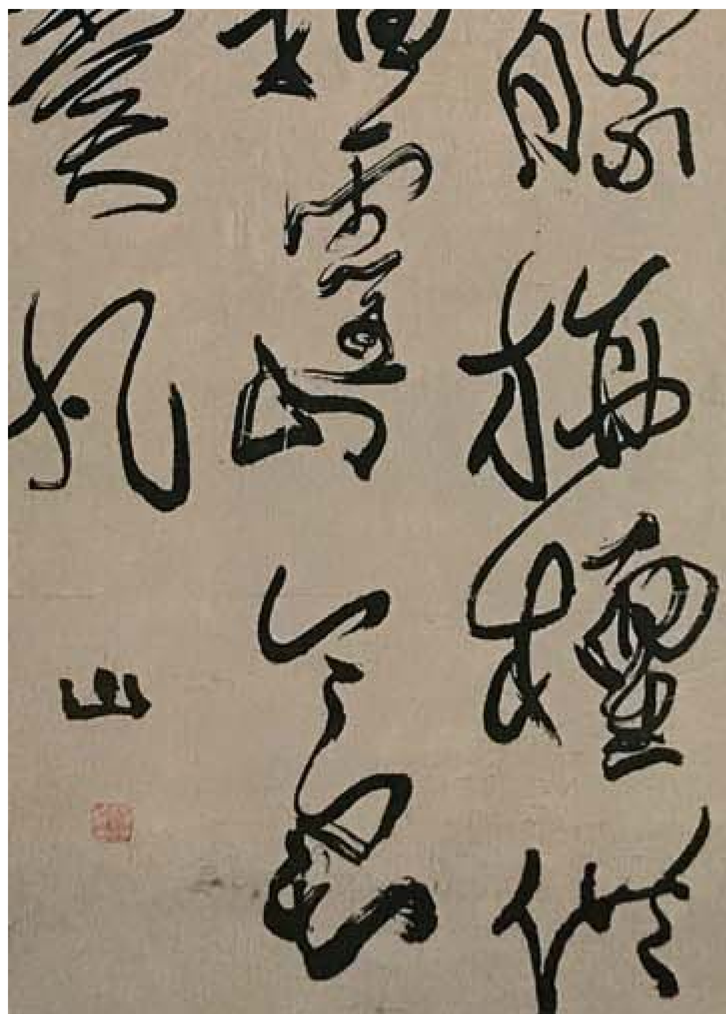
落款一般涉及事件、时间、地点、署名，这些内容未必俱全，所以款有长短之别，短之又短者称为穷款，乃至有仅署一字之穷款，如清人傅山往往在巨幅立轴之下署一“山”字（图二十五）。

穷款是极致情形，其实落款无论长短，务必措辞简洁。如“甲午年冬”，这个年字就多余。不仅多余，反受其恙，这一点详见下文。又如“某某书于京华”，对于一辈子生活在京城的书家，这京华二字也可以免了，除非确是客居。总之，落款属文，力求一字不可删减。

破只修古香當人

羨庸如心芳杜

世曾何四雪鴻心跋



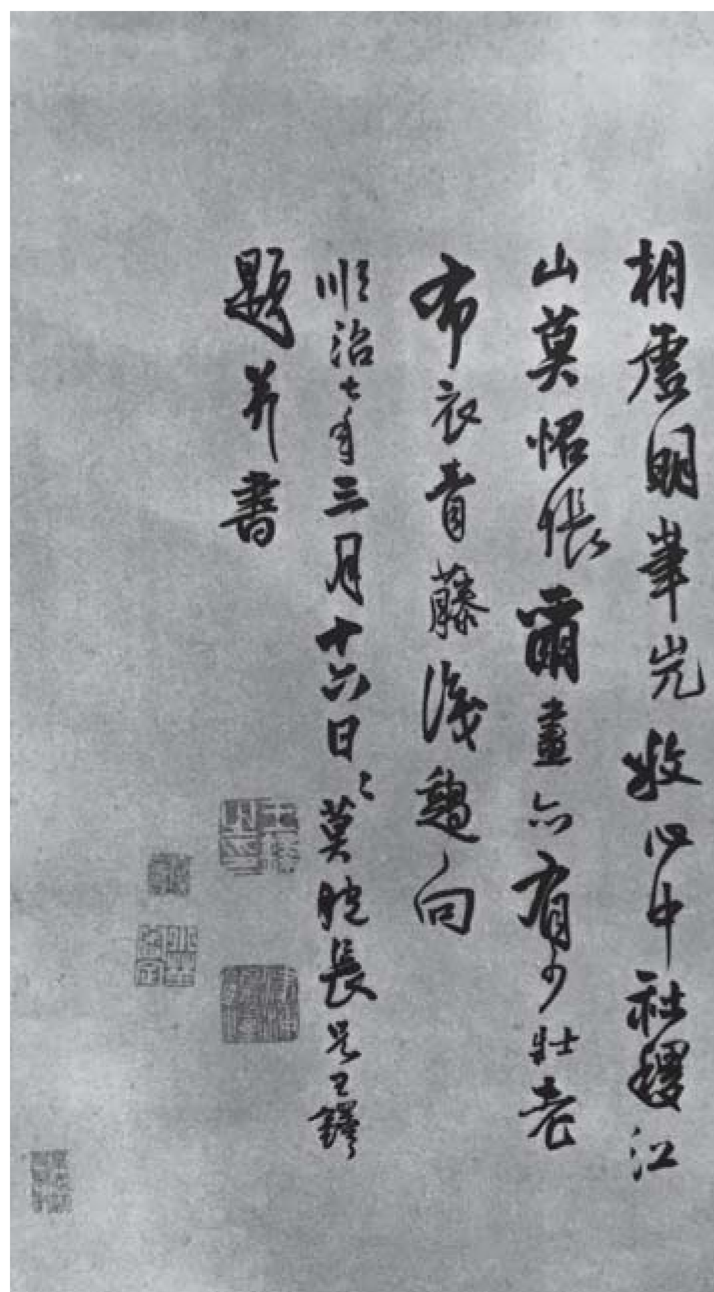
图二十五 清 傅山的单字落款

较长的落款一般用于记录事件。如专为雅集、宴会、庆典等活动作书，可能需要用落款说明梗概；又如为某件古物、书画、书籍等珍玩作书纪念，正文的形式或诗词，或联句，落款文字为说明原委，往往略同跋语，凡此虽都属于长款，也须力求简洁（图二十六）。

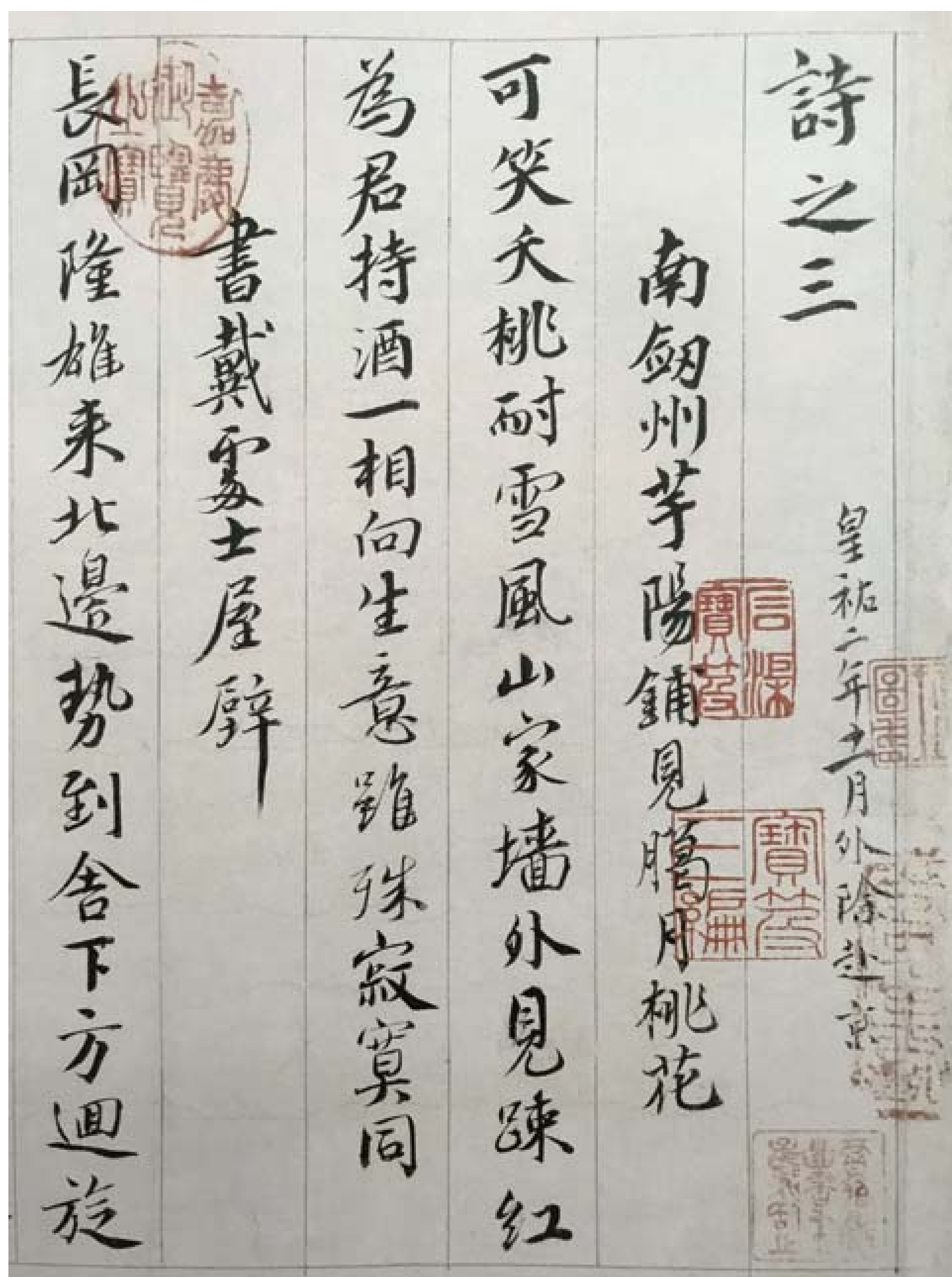
当然，简洁应不至于妨害文意，事情总得说明白，不能让人感到突兀。曾见某人题写自己的书法展，大字一行之外小字仅落“自署”二字，连名字都承上文省却了。简则简矣，一下子还真有点摸不着头脑，因为这不合古汉语行文习惯。

文字简洁是极高的要求，实际作文中往往会流于对啰唆程度的适当控制，而文字出错、闹笑话则是要严格避免的。

如刚才谈到干支纪年，以古汉语习惯，年、岁、载其实有别，干支纪落款宜称岁，如甲午岁、岁次甲午。“甲午年”虽然屡见不鲜，严格说则不伦不类。古人在书画题跋中以干支纪者确实常见，但落款则罕用干支，而是以当时年号纪，如元祐元年、庆历四年、太平兴国元年等（图二十七）。十年前我曾见到一件“宋画”，落款即有“乙酉年”字，这倒实在，分明说的是2005年啊！



图二十六 清 王铎的长款



图二十七 宋 蔡襄的年号落款

2012年，友人送来其师精装书画集，画确实喜欢，字也不错，只是几件作品款中有“壬辰岁抄”字样，令人不解。2012年岁次壬辰没有问题，但当时才九月！我很惊讶，问这些作品怎么预支年末时间，岂非欺骗读者？朋友也莫名其妙。其实是“抄”字作祟，误导了我。我们现在说抄写，古作钞。而古书、手稿、书画中“木”和“扌”两个偏旁常

常混用，且“岁杪”又是古人习语，所以，壬辰岁“抄”这个落款在我看来就是当年十二月的意思了。

又某家书宋人诗“春阴垂野草青青”，落款“苏钦舜《淮中晚泊犊头》”。苏舜钦误作苏钦舜，这可是展览上为数不多的“精品”，恐怕不是偶误解释得了的。纵然对宋代文学史不了解，作为书法家，应该了解一点宋代书法史。姑且不论政治上的作为，苏舜钦可是宋代文学与书法的双栖人物。再退一步说，即使对宋代书法史也不甚了了，总应该知道唐释怀素的《自叙帖》吧！而这个帖的前六行就是苏舜钦补写的（图二十八）。一句话，书法家有无数个熟知苏舜钦的理由。

从书法方面讲，落款是正文的补充，是补充，却并非次要，巧妙的落款甚至可以活跃章法，具有点睛之效。20世纪80年代末，观某名宿遗作展，其中有当代某名公题字，四尺整张竖写，两行半行草书正文，后半行末几乎同正文大小作“书为”二字，然后提行字体略小作“张某某同志雅嘱”。款字“书为”大写，人名提行以示尊敬，且用提行便利缩小落款余字，使不干扰正文，一举两得，无懈可击。

至于长款，难免多行书写。多行落款，行之多寡与每行字数大有讲究。曾见一巨大笔会，主办方领导为公共事业邀请某书法家当场挥毫，题材指定，措辞则请便。这种“命题作文”当然是最见功夫的，你必须信手拈来，援笔立就。当时书家铺四尺整纸，写四个大字，虽然扣题，但恕我浅见，从未见这种形式能够安排协调的，我甚至谬以为四尺整纸书四个大字就是书法大忌，这并非危言耸听。如此误入章法“禁区”，接踵而来便是“情怠手阑”。当时出此下策，书家自己也颇手足无措，他显然对落款位置举棋不定，犹豫片刻，他选择了在大字正文下方落款，而不是左方（后面），这是他再次出错！我以为他那天宁可在后方落简短款署，即使上下裁纸。选择下方，他显然意识到狭长的空白处落款不宜太短，因此努力为文，三两行之后便无法自如收放，硬是将自己逼到了三字一行难以打破的僵局。更为尴尬的是，

最后署名，已经没有勇气破除一行三字的魔咒，竟将自己名字的两个字分别置于两行的首末！顺便建议，逢此情形，非要下方落款，我倒以为款字自右及左单行排列，占了空间藏了拙，有何不可！单行横排向左读，是殷商甲骨文就有的传统（图二十九）。



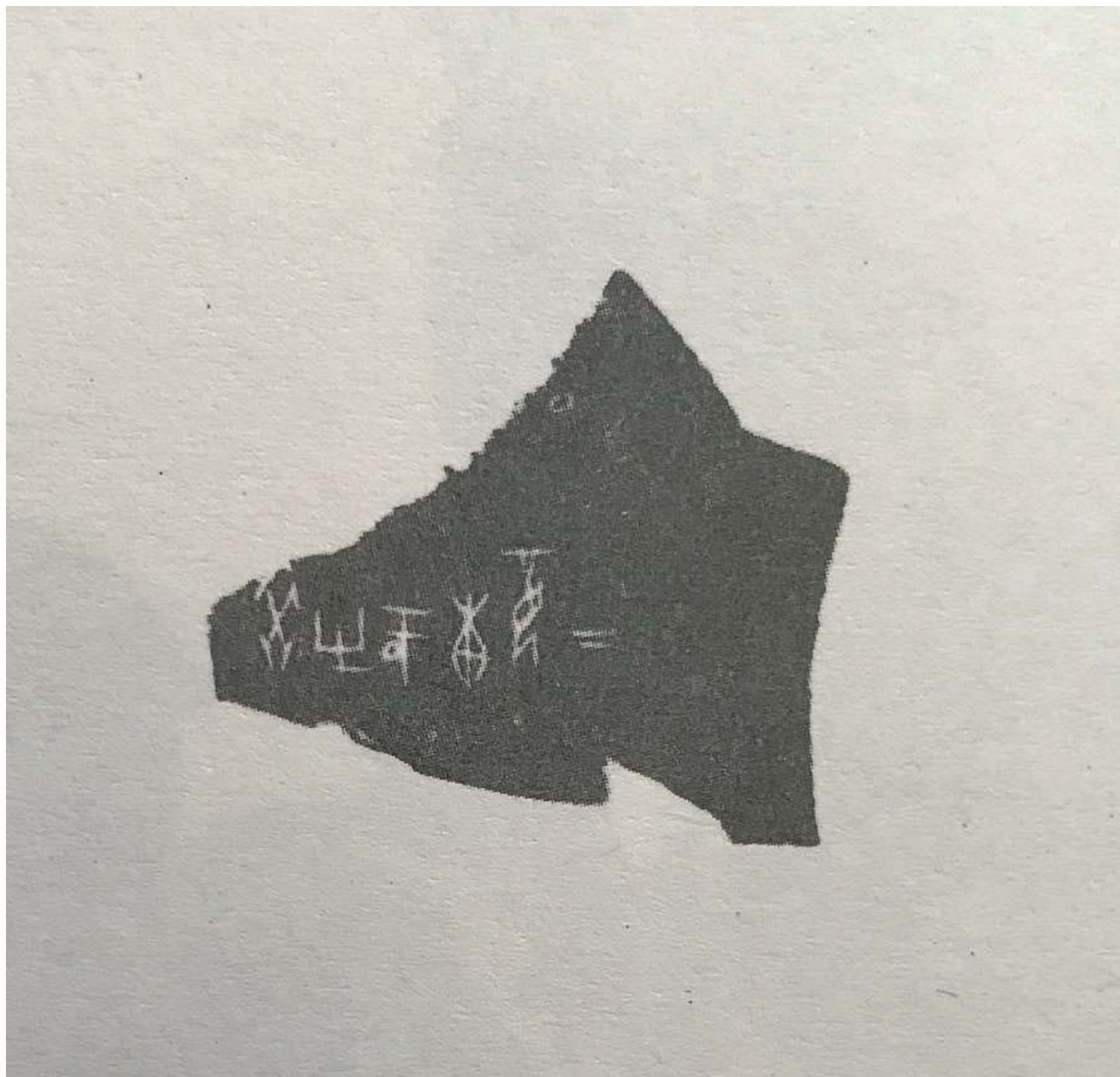





图二十八 苏舜钦补怀素《自叙帖》前六行

四字横幅下方落款，这样的布局天天上演，据说这是“行货”与“江湖”的招牌章法，话虽尖刻，不过书法落款确是陷阱重重，死局活局只在一瞬之间。

2015年3月3日起草，2015年6月25日改定



图二十九 横排左读的殷墟甲骨文

4 一天写多长时间——量力而行

每天写字，是一种好习惯，若能坚持每天长时间写字，那就是一件了不起的事情。

大凡习字者都把每日临池不辍视为学书的最佳状态，而实际上，写字固然需要多年不懈的努力，但既不必，也不可能执行为一天也不中断，谁没个头疼脑热身体小恙！偶尔间断甚至月数的荒疏对于二三十年的习字历程几乎毫发无损。至于每天多少时辰更不必强求，尽力而为，如此而已。

曾经和几位同道闲聊，有后进青年请教一位长辈是否天天写字，一天写多长时间，长者略假思索，答曰天天写，每天五小时。我当即暗自吃惊。平心而论，我多年无所事事，唯以读书写字为日常事务，尚不能保证每天五小时，而此公身居冲要，庶务缠身，每天会议，舟车劳顿，岂能做到每天五小时写字？这类故事励志，但更多只是误导青年。

有志于此者必须要经历数十年日复一日地磨炼，不积年累岁，一切无从谈起。但时间的使用却可以因人而异，因阶段而异，没有定式。初级阶段可以每天用时稍长，持之以恒。到了高级阶段，时间分配就自由得多，例如，即使忙里偷闲的十分钟临摹，也可以有所体悟。但不论什么人什么阶段，都必须有深层次的临写，深层次临写必须花费时间。那么如果能力所限，与其每天写字半小时，不如每周只写两次，而每次两小时。因为一般人写一刻钟乃至半小时才会进入状态，如果每次只写半小时，那永远难见高潮时的心手双畅。

长期坚持习字，不仅书写长进，更可以培养心性，有益健康。即使批评家们以为这是一个浮躁的时代，仍有许多热爱书法的人每天耽于笔墨，身心颇多受益。

当然，热情很高，技艺不能精进者，更为普遍，我以为这与写字时间的分配也有一定关系。每天固定时间写字，会成为习惯，而书法的精进在任何一个阶段都需要不断出新，固定的习惯，于变化出新有诸多不利。这不仅体现在工具、技术等层面，更会成为心理习惯，养成思维惰性。比如欣赏习惯一旦形成，很难接受不同风格，工具习惯一旦形成，容易丧失意趣，读帖习惯一旦形成，易于偏执一端，这些都是妨碍书艺精进的痼疾。所以，十数年而不能入于阃阈者尽管千差万别，但匠气、死板、抱残守缺则如出一辙。

有人学习欧阳询以三十年计，知命之年已然功成名就却时时惶恐，因为他在收获肯定的同时也备受“馆阁体”“匠气”“死板”等讥贬。但他并未意识到自己的任何问题，他深信欧书凌驾于其他各门各派之上，不容置喙。与此不同，黄山谷自述学周越也是三十年，但他毕竟是一代文豪、“江西诗派”领袖、“苏门四学士”，他自知难以脱俗，毅然尽弃前学而学它，终于自成一家。同样三十年，可以使人深陷其中不能自拔，也可以使人穷途思变，锐意革新，成一代书风。

所以，时间可以养成习气，也可以积淀为深厚的功力，集腋成裘的前提是方法的正确。写字的方法涉及方方面面，如文具的使用、帖子的选择、各种变换的临摹等，这些都可以因人而异，但有一点是肯定的，即必须着意于对实效的探索，而不是计较每天花费多少时间。怎样探索实效？对自己日课每次做一番总结，仔细分析结构的把握是不是更加精准，整体性是不是更强，墨色的使用是不是更加自然，最好还要时刻关注自己的笔墨习惯是不是有不同于他人的特色等等，如此每天一段时间，多年下来，可谓小成。总之，每天临习诚然可嘉，但务必是出于对技艺的探索，对问题的不断思考，切忌将天天写字不

知不觉地演变为消磨时间。规定日课时间，只是形式，写字要以收效与感受计，而不是时间。至于熔铸百家，自出机杼，卓然形成自我风格，那是大成，大成的境地绝非时间可以丈量。

关心甚至焦灼于日课时间，是由于对成效无法自我评价。初学的疑惑在于他们似懂非懂，不能自明，便勤于自律。老手的误会不在于每天多少时间这个问题，而在于需要用成效说明问题的时候他们不知不觉地替换为时间。最近盛传关于丑书的争端，一方指斥某家为丑书魁首，另一方则于俗书充斥当世义愤填膺，遂有不平则鸣者，举证某家几十年前便对历代经典临摹肖似，以证丑书不丑。实则所谓丑书，历来出现都平地惊雷，晴空霹雳，堪称主流诤友，书法功臣。丑书之不丑，其根本不在于它需要几十年传统功力的磨炼，因为磨炼传统有传承与决裂两个截然不同的方向，而丑书的魅力恰在于革新乃至反叛。欲以用功持久来说明丑书不丑，是丑书捍卫者逻辑不清，立场不明，没有底气。几十年的时间跨度，逼似经典的临摹功夫与丑书究竟何干？诚若因果相连，则具眼者众，大可不必理会外行的喧嚣，如果已经从传统破茧化蝶，那就拿出勇气，宣布与传统彻底决裂，唯以丑书为务！至于一再强调其中涉及的时间问题，无论是三十年还是几十年，都只是拆自己的台。何况，以临摹经典为丑书背书，本身就是不明丑书的意义，而且将丑书与经典对立，殊不知真正的丑书，自是经典之一部分，它完全可以自证不俗，不必外援任何一种端庄之美，妩媚之美。

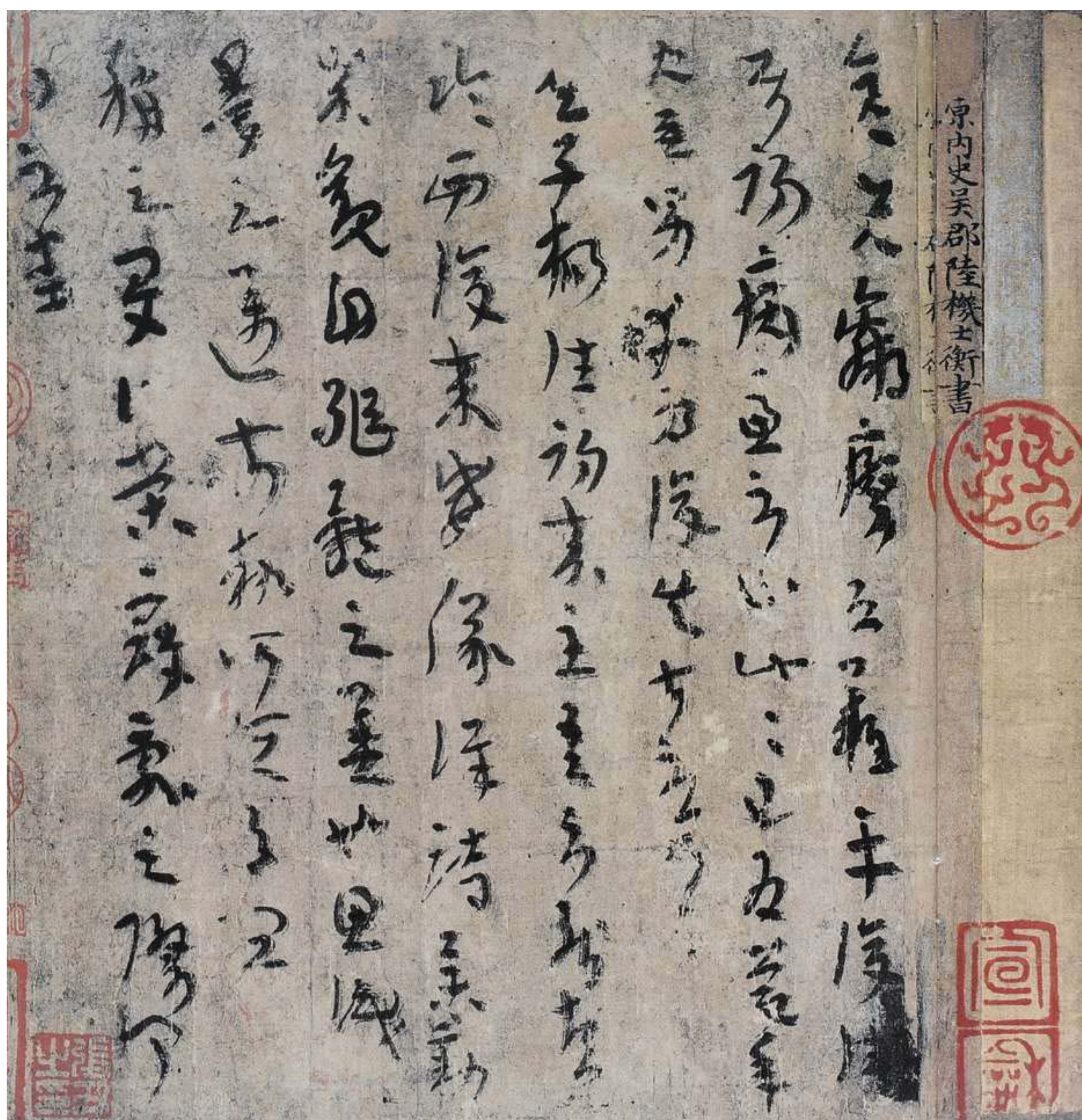
我不主张一个行外人对当今这个固然浅薄可笑的书界指手画脚，我无意文其过且饰其非，而是说行外的批评往往不中鹄的，这种所诋非所过的积累最终将导致是非混淆。一些批评家对当代书坛爱深责切，往往说古人天天用毛笔而我们用键盘，以此为今不逮古的深刻理由。殊不知古优今劣诚然事实，写得少却未必是真正的理由。今人一般比古人写得少，但就书家而言则未必，须知当代许多书家也是焚膏继晷，数量惊人。我们有一些条件古人并不具备，如有许多职业书

家，写字便是生活的主要内容，我们的纸张供应古人不敢想象，古人写两个时辰可能有半个时辰在研墨，而我们可以一直在写。从实物遗存看，古代留下了数量可观的成品书作，而练习纸却很少见，这当然有古人使用纸张以外的材料练字的原因，但纸上真刀真枪的练习量相对少，恐怕也是实情。练习少怎样取得成就？靠效率。比如意临在古代是一个罕见的练习方法，而当今比比皆是，但意临究竟收效如何呢？主观上就已经放弃了许多。即使对临，司空见惯的上手即放大，以后也很少回归原帖，这些都耗费时日却事倍功半。一味地放大临及意临，反复弱化着我们的书写感，强化着我们的心浮气躁。

几乎没有人的书法无所建树是被时间耽误的，王献之活了四十二岁，他的成就一般人活一百四十二也不成，陆机也才活了四十几岁，手迹成了法书（图三十），孙过庭蒙学晚且死得早，学王羲之草书即使在唐代也是第一人。

一天写多长时间？这个问题不具有任何理论价值，它只是普遍的疑惑与误会。每天坚持写字一两个小时，可以怡情养性，但是写十个八个小时呢？当然是劳神损目，贻害身心。一个人学习书法成效甚微，原因种种，但不必动辄归咎于量的不足。“池水尽墨”“退笔冢”，既是励志的故事，也是人人信奉的实践论，这当然不错，但切忌将活跃有趣的习字，演变为每天必须完成的负担。

2015年10月9日起草，2016年1月9日改定



图三十 晋 陆机《平复帖》

5 淡墨——将偶然变为风格

近几年写字多用淡墨。时间长了，免不了有热心朋友提醒—墨淡伤神。是的，“墨淡则伤神采，绝浓必滞锋毫”，这样的古训我也是了然于心的。但是，让淡墨字迹神采奕奕有没有可能?

写字太多了，研墨就成了一件苦差事。不记得从什么时候开始，往往深夜墨将用尽而书兴犹酣，我便随手将一些水加进砚台，稍事调和继续挥毫。“夜不观宝”，须至次日阳光洒在书案，才懒散地收拾、审视一夜的字纸。加水之后所作字迹墨色虽淡，却是心手双畅之时所作，自然不以色淡而弃之，渐渐地就积攒下一些水墨氤氲之作。等过些日子反观这些作品，不由得重新思索那老生常谈的用墨问题。东西就在眼前，不得不承认，大多数墨淡之作并不伤神。笔画边界准确，并不胡乱地渗开，晕散之处水墨分明。

2011年写作《书法没有秘密》，我在书稿中写下这样一段话：“墨的浓淡与枯润是两回事，浓淡是写字前的准备工作，枯润是书写过程的技术运用。浓墨可润，淡墨可枯。”这个认识，就是近几年在书法实践中探索墨色而得出的。我们毋庸拿出古人的理论为自己壮胆，也无须遍检古代的名迹印证我的正确，时代变了，我们可以有自己的口味。

淡墨之淡，不同作品程度千差万别，即使一件作品之中墨色变化也可以跨度很大。何况书写中途欠墨也是常事，那么便要重新调墨，或加水，或加水过多再次研磨。这样一篇之中墨色当然不能划一，若能控制得当，非但不为窘境所困，反而因此增色，逸趣横生。

重新调墨，不论是否亲自动手，书写必然中断，而一气呵成几乎是书法常识，这个问题怎样看待？所谓“一气呵成”，只是作品的观感，并非书写过程之实。一切观感都不完全等同于其形成过程，这是自然规律，也是艺术定律。比如，笔势的急速，有时候是运用对比的手段营造出来的效果，真正行笔的速度未必多么快。同样，说一气呵成，中途不见得不能停歇，何况一口气是呵不成一件大尺幅作品的。就像所谓“一手遮天”，谁也不至于有一只比天还大的手。所以不能把书法欣赏的观感与书写的过程混同。

书法没有一口气的神功，但可以练就持续挥运的能力。这里面心态很重要，情愈急愈能悠然淡然者必是高手。高手心态是长期的技术、学识及生活经验综合积淀而成的。黄庭坚说“心闲手硬”，他是草书高手，我想他有这样的体会——闲。这个闲，不是无所事事，是不为外物役使，不为庶务烦扰，未必迫不及待，绝非忙忙叨叨，而是情绪斯在，呼之即来，手虽暂停，兴致犹存，稍事研墨，再次奋发。一句话，闲是内心的无比强大；硬是风雨不动，磐石其坚。因为闲，所以硬，以至不为既成的几行字迹驱使，而是自如驾驭情景，甚至因势利导，调整为更加丰富多彩的胜境。

两年前，我应邀书写一位前辈的诗作，七言绝句，四尺整张。为表敬意，深夜再三书写。其中有一张纸只写了一行便因故弃之一旁，次日审视，却以为别有趣味，便重新研墨补做完成，最后落款：“字只三行，写以兼日。取长补短，谁曰不然。”这当然是极端的例子。但停歇之后继续完成的所谓作品，并不少见。2012年冬天，夜抄《老子》，有一页纸写到一行半处没有墨了，中途研墨之后继续书写。当时感觉无法衔接上文，便提行再书，结果不仅全篇救活，提行造成中部的大量留白反觉浑然天成。

这次换行，提醒我留意篇中空白。闲来读帖，才发现中段留白，早已是古人惯用伎俩（图三十一），只是以往熟视无睹，若非突发事

件，我是多年徒为观止，不得其门而入的。自此以后，主动提行成为我布局屡试不爽的手段，对淡墨的追求也变为主动探索，长期尝试淡墨枯写。日久发现，将淡墨写枯，一样可以有枯藤老树的苍劲，一样可以力透纸背。

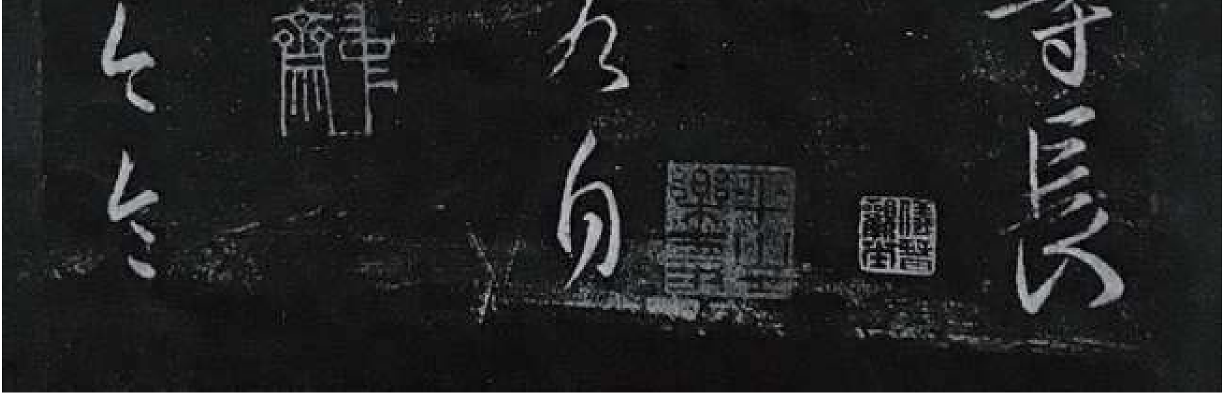
闻善道此邛竹杖了曾

或行六足

不问耗手此心印缘之之

者为画告清去使经

说可长乐可为时放如太子



图三十一 晋 王羲之帖提行留白

当然，淡墨或润或枯，自如运用，除了技术、心境，尚需笔纸特性的配合方能相得益彰。淡墨写蜡笺可能更加惨淡，若是写纤维粗糙颜色深暗的纸，难免寒碜，即使写熟宣纸也显见得纸墨貌合神离。我的体会是写厚实的生宣，则水墨分层明显，水洇墨止，水软墨硬，明灭恍惚，笔迹止处余韵不歇。如果纸稍蓬松则效果更佳。至于笔的要求不便说羊毫还是狼毫了，只是蓄墨充足则好，出墨缠绵不断则好。

2014年12月18日

6 涂改往往佳作——书写过程的真实再现

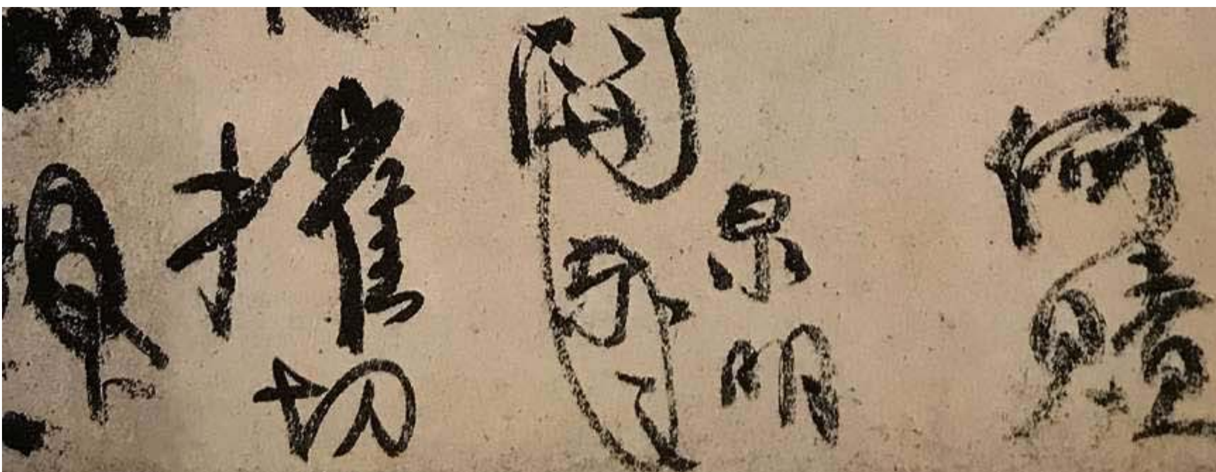
小时候在老家，写字的人中流行一句俗语：“字是鬼神仙，越描越难看。”是说书法不能涂不能改，须下笔成形，一旦落纸，便不可移易。

后来见的帖子多了，才知道经典名作往往有涂改之迹。典型者如鲁公三稿，涂抹之甚，必须仔细按验原文方能疏通（图三十二）。不过，我长期以来对此并未予以思考，直至自己的书写也越来越多地出现下意识的涂改，名帖涂改这个司空见惯的事情才引起我格外的关注。

佳作涂改之处是否可以视为作品的积极因素？如果是，那么下一个问题便要回答为什么。适当、合理地涂改，可以使读者想象书写情景，助益赏析。书法不同于舞蹈、歌唱，欣赏书法何以也要还原过程？应当说，鉴赏书法原本无须复盘，看结果就可以了。但问题是任何人面对一件字迹，对其技术风格、功力修养、格调意境的把握都存在适度的出入，所谓见仁见智。为求理解的深入、准确，字迹而外，往往考虑其余因素。诸多因素之中，涂改之处不容忽视。

我们不必多情如翁方纲，赏帖有佞宋痼癖，我们大可以坦率承认，未必所有涂改之迹都别具欣赏价值。但也应当注意，它能揭示书写过程，佐证未改之处的书法价值。大凡契合正文、与全篇水乳交融的删改涂抹都可以印证过程的不可遏止，再现作者信手拈来的自如情景。情景之下、过程之中的未改之迹当然可以直观，但通过印证与再现，更可以坚信它的自然天成。



图三十二 唐 颜真卿《祭侄文稿》的涂改

初学书法的人，为使一件作品称意，往往不吝纸张，一遍又一遍书写，直至“满意”。这种表面上“无可挑剔”的作品最终很难成为佳作，而真正的传世之作往往是一蹴而就，不可更改，包括其中的涂涂改改。这样的佳作，涂改本身也成为不可避免、不可或缺的构成。

数十遍书写同一内容无缘佳作，只是低层次的重复。走出这种困境的好办法是临摹经典不厌其烦，自己创写只限一次。即使不如意也不去理会，转而写新的内容。长期坚持抄书，这种重复与困惑会不知不觉地消失。近几年的冬天我除了临摹就是抄写经典诗词、美文，抄写多了，涂改之迹不时出现。开始遇此情况一律废弃，后来不忍，再后来敝帚自珍。渐渐地涂改添加日益大胆，以致一旁研墨的“书童”开玩笑说“写得一般，改得天衣无缝”。2014年初有一次抄唐人唐彦谦《蒲津河亭》诗句“烟横博望乘槎水，日上文王避雨陵”，连抄三次都误作“日上文王避风雨”，最后无奈落款：“末二字当为雨陵。”究其原因，《左传·僖公三十二年》崤之战有一段：“崤有二陵焉：其南陵，夏后皋之墓也；其北陵，文王之所辟风雨也。”当年学习古代汉语，诵读太熟悉了，所以一写就错。又一次抄韦处厚《盛山十二诗·梅溪》：“夹岸凝轻素，交枝漾浅沦。味调方荐实，腊近又先春。”荐字写错勉强修改，又落实字，所以文后注明“落实字”。

不忌讳涂改何以可成佳作？因为保持了当时的书写状态。对于书法的较高境地，人们往往会脱口而出，誉之一气呵成，这里我们却为涂改开脱，岂非意思相左？其实，涂改是就单字及文章的准确性而言，而盛赞一气呵成是肯定它作为书写过程的一种状态，两者非但不矛盾，甚至涂改本身就是一气呵成的过程中往往不可避免又无须忌讳的一个环节。一句话，涂改的是文章，一气呵成的是书法，斯为二事。

不断涂改而书兴甚浓，防止了思绪的中断、墨色的不适等等。应当承认，每一次舔笔都会带入新的因素，比如书写过程自然形成的破锋、绞锋、偏锋都会经再次舔笔而人为阻断，新的墨量也会摄入，难免影响作品墨色的自然过渡。所以，涂改之作、缺字之作往往是佳作。百般锤炼固然可以修正技术的差错，但会将灵感、奇趣、情景驱逐得无影无踪。所以妙手偶得是写字人渴望的境地。

古人以神、妙、能三品论书，其中最高明者当属神品，但又有在神品之上立逸品之目。逸品似乎是只可意会不可言传的一种境界，或者说逸品只有格调，无法以技术衡量。逸品是否允许修改呢？想必字迹可以修改，至于其过程，不可捉摸，遑论修改！所以，凡是佳作之涂改增删皆是皮相，鬼神使然的过程才是真谛。孔子所谓“大德不逾闲，小德出入可也”，既是论人，也可援以谈艺。豪迈的艺术过程原不必以涂改为瑕疵的。可以说，佳作涂改之处正是过程不可以修改的佐证。

名帖之涂改在当代书坛引起了思考与仿效。思考无疑是有益的，刻意模仿则是东施效颦，因为它往往为改而“错”，预先设计，并非出于书写过程的自然而然。名帖涂改之所以具有欣赏或者提示价值，其根本在当时势难遏，情难止，纯出无意，而简单的模仿则是依样画瓢，为改而错，事出于安排。进一步说，名帖之涂改，其过程是书

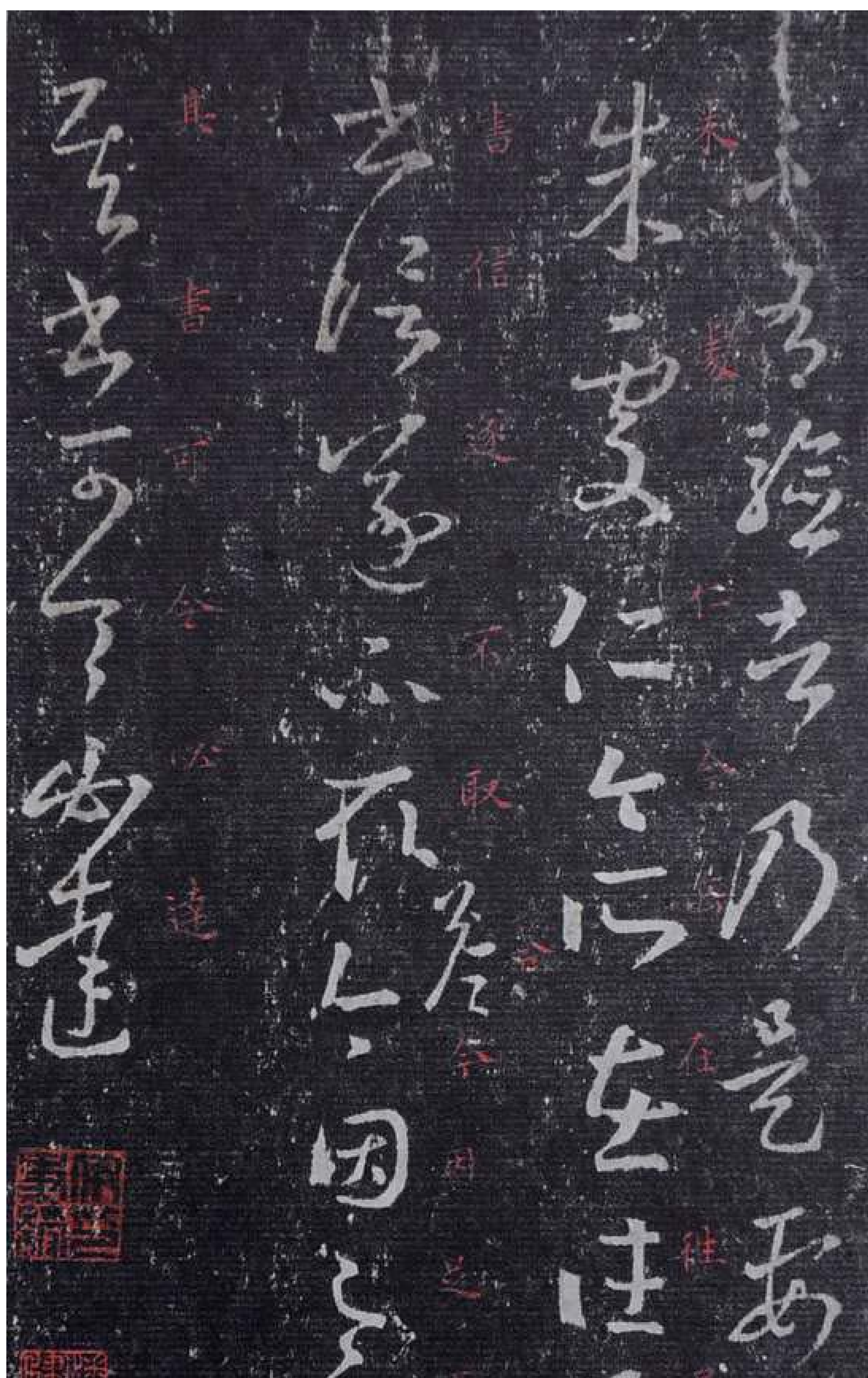
写，刻意模仿之涂改，其过程属于制作。书写天真，制作世故，书写真实而动心，制作虚构以炫目。

2014年12月20日

7 变与不变——随机而变

近来（2014年）微信有王羲之《兰亭序》二十一个“之”字个个不同的短文，这本来是个老掉牙的逸事，但借助现代传媒，博取了更多的称奇与膜拜。友人推荐于我，希望得到阐发附和，并“切磋”王羲之当年何以做到字字不同。我告诉他那个时候没有电脑打字，能一样吗？也就是说，王羲之纵然书圣，二十一个之字也无法一模一样。

把寻常事，甚至必然事当作鬼斧神工，是当今艺术界的大毛病，《皇帝的新装》还得好好读！





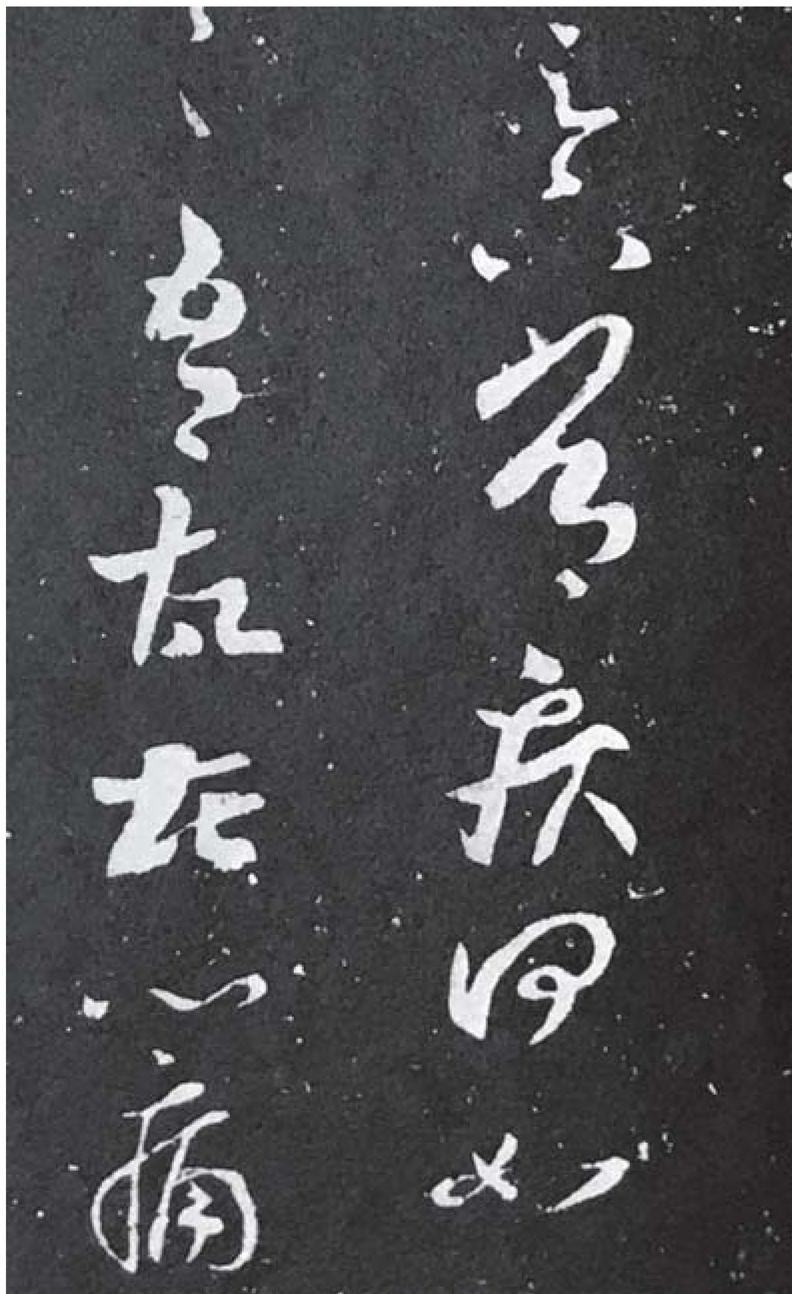
图三十三 晋 王羲之《十七帖》的不变与变化

稍微接触书法，则三尺孩童以至耄耋老者莫不津津乐道“变化”，而书法之不变乃至重复则几乎无人关心，遑论探究。但研究经典法帖我们发现，坚持不变，巧施重复，追求变化，在法帖都是家常事（图三十三），变与不变随时而动、因地制宜。

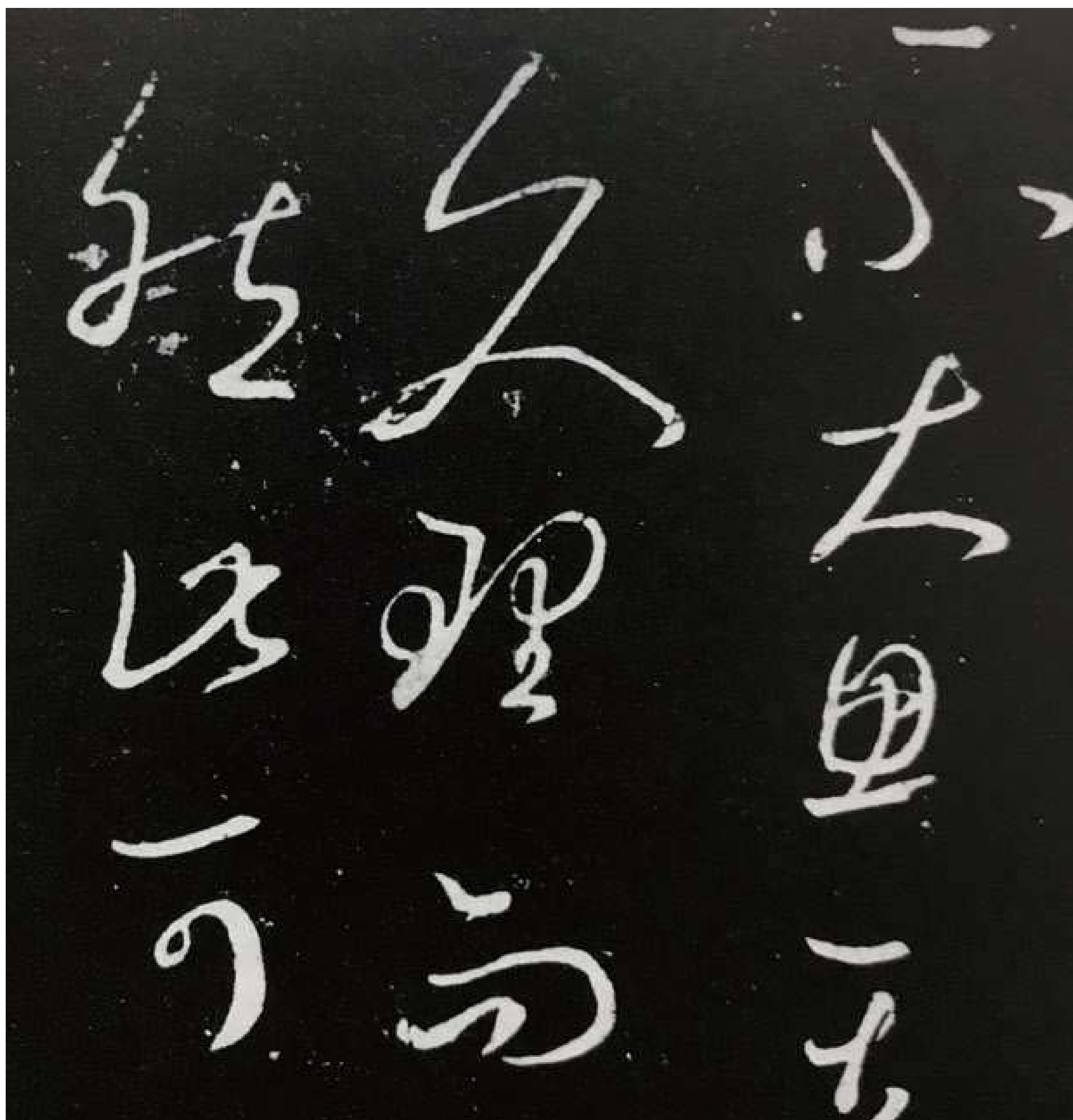
赵孟頫说过“结字因时相传，用笔千古不易”，有人批判他，有人笑话他。学术自由没有问题，问题是赵氏所谓“用笔”及“不易”其意义我们搞懂没有！我以为赵氏这里说的“用笔”不是风格，而是基本方法。有一些基本用笔确是千古不变的，王羲之等晋人行草书多用叠笔，甚至再推进一步出现后笔突过前笔的现象。例如“厂”字，撇直接从横的右端起笔的话，那么，撇的起笔一定是高过横的右端的（图三十四）。同样常见的“人”字，捺往往从撇的末端起笔，而起笔必定绕过撇的收笔，从其左上方开始（图三十五）。这些情况就形成了古法帖中常见的各式各样的叠笔。叠笔几乎上千年不曾改变。去年（2013年）一度引起轰动的王羲之《大报帖》，突过十分典型。其中的也、由、情、佳四字的竖笔五次出现突过。至今具有一定造诣的书家仍然注重叠笔、突过，我理解这就属于所谓千古不易之例。

书法何以要用叠笔？只有一个原因：为使字形紧凑有力。现在有些人认为书法的好坏没有标准，见仁见智，果真是这样，就会有许多野狐禅混迹于真书家群体装腔作势，“标凡砾于珠林”，“侪雅乐于郑

声”，大言不惭。那么，叠笔就是一个标准，会不会使用叠笔就可以剖判一个人是否入行。当然这样的笔法标准还很多。



图三十四 晋 王羲之“厂”字的向上突过



图三十五 晋 王羲之“人”字的突过

几乎所有的书法理论，都是讲变化乃至无穷之变，除了用一些文学词汇千方百计地比况，就是热烈地呼唤，从未见具体讲到如何变化。因为变化是不可预设的，是因人而异，因时而异的。

例如，所谓“燕不双飞”，主要是说隶楷中的磔笔在一个字内不能多次出现。这当然要求的是变，但就是有古典名作犯此“大忌”的，似

乎是明知故犯的。例如，隋朝名碑《龙藏寺碑》，其中“逾”等字上下两个捺笔都是放开的，清清楚楚的燕双飞啊（图三十六）！不仅如此，汉隶亦有此大悖常识的双飞之磔笔（图三十七）。

变与不变，在墨色也是一大问题。墨色为什么要变化？就是要显示书写过程的复杂，展示书写技术的精湛。为什么要不变？就是要维护书写活动的纯粹，使之不至沦为怪异的杂耍。书法所追求的墨色变化来自书写过程，也就是说，这种变化主要属于技术范畴，而不是依赖用具。用具如笔、墨、纸固然会对此有所影响，但它是十分有限的。有学习书法多年的一位老者，拿一个所谓“用墨”的问题前来请教，说是他们书画班的一位先生披露给学员一个用墨“秘笈”，用毛笔蘸墨后再伸进笔洗中蘸一点水再写，那样变化就很丰富。我以为这种伎俩偶尔玩一下未尝不可，但不是什么高明之举，更不应作为书法学习的常规技术。水墨混蘸，其实也没什么丰富可言，不就是浓淡互相洇渗的样子吗？如果要通过对器用做手脚获得所谓“奇效”，那我建议学书法的人直接将毛笔伸进画家的调色盘中去。何况水墨混蘸不是什么新玩意，至少民国时期就有此浮薄举动，当时某文化名流于书法不甚了了，便为此闹剧，欺世盗名。学习书法还是要往远里看，高瞻远瞩，向真正的书法大家学习。



图三十六 隋《龙藏寺碑》的“逾”字



图三十七 汉隶中的燕双飞

唐人孙过庭《书谱》说“好异尚奇”，揭露的是一种变化现象，当然不是合理的变化，而是猎奇式的别出心裁，孙氏自然是批评的口吻。

合理的变化使作品常写常新，而不变则是书法表现出风格的必要保证，二者不可偏废。比如一群人为什么是一群人，而不是别的动物？最明显的原因是他们都站着。这丝毫不影响他们都有各自的面目，没有一个人需要趴下以示与众不同。同样，字的面目完全可以在字的范围内显示差异，行草书也够丰富了，不必夹杂个篆法什么的，那不是异趣的正途，那叫作怪。我在《书法没有秘密》中早就说过，才高八斗的蔡中郎失在一个古今杂糅上面，心高气傲的陆柬之失在一个牵强混合上面（图三十八），“殷鉴不远”，学者珍重！

2014年12月21日

去留於豪芒苟銓衡之所裁固
應黽其必當或文繁理富而意
不指適極無兩致盡不可益立片
言以居要乃一篇之警策雖眾辭
之有條必待茲而效績亮功多而
累寡故取足而不易或藻思綺
合清麗千眠昞若縟繡悽若
繁絃必所擬之不殊乃闇合乎

图三十八 唐 陆谏之书陆机《文赋》

8 换帖——是调整而非见异思迁

临帖到一定时候，必须换帖，几十年不换一帖，是为抱残守缺，其必死路一条。

自幼抱一艺，皓首而能言，古人读书确实有如此者，那是因为“经有家法”，早有学者指出，自经分今古文而利禄之途启。因此，传统经学所谓家法，从一定程度看即是今日之学阀，是门户之见。当然，汉儒恪守家法，自有存亡救失的积极意义。而写字临摹，其目的几乎无关保留旧章，延续文献，从这一面来看，临摹贵在得法，而不必酷似，至于专守一帖若干年不思易替，不仅不能酷似，更是井底之见，故步自封。

换帖是一种主动的选择，不是见异思迁。学书之初尤需专注，不能浅尝辄止，任意变换，除非初次选帖失当被迫换帖，但这不是我们所说的换帖，这仍然属于选帖的问题。

我们所谓换帖，不是消极的改变，而是积极的调整，这与初学不知从何入手的各种尝试毫无关系。初学务必对一部碑帖坚守数年。在这个过程中，因不能精进而心生厌倦十分正常。临帖是一个循环往复的上升过程。选定一部碑帖勤奋临摹，如果方法得当，总有一段时间会有一日千里的愉悦。但随着临摹的继续，前进的势头会逐渐减弱，随之而来的更有止步不前的迷茫，这不是换帖的契机，这是下一次精进的前兆。

每个人对于临摹状态的自我感觉都是由手眼的关系引起的。初学时手眼功夫都十分有限，手上些微所得都会看在眼里，一觉似帖便生愉悦。但眼力长进总是先于手，眼力提高了而手头功夫暂时落后，就

会感觉怎么写都不像，无所适从。这时只要再坚持一阵子，手就会很快跟上来，然后进入下一次循环。一句话，自我感觉临摹不像的时候，正是手眼悬殊的时候，等过了些时日回头再看，这个时候恰好是进一步提高的开始。

对于初学者而言，这样的循环提高不经历几十次不要轻言换帖。如此经过数年的磨炼。这个时候，毛笔的特性，书法基本的结构、笔法，甚至墨的运用算是基本掌握，这个时候可以考虑换帖。

为何不能数十年甚至穷其一生坚守一帖？因为如此坚守不能成其博大，致其精深。临摹是一个获取与遗弃并存的过程。因对碑帖之感知体悟而得以获取，因勤勉向学也得以获取；因心性颓靡、禀赋平庸而遗弃，因学有殆倦而遗弃。作为范本的历代名帖，都是经典，任何一家经典法书都具有各自独立的艺术风格，风格越是强烈，排他性就越强。可以说，艺术风格一旦形成，就会将笔墨技术简约到极致精练的状态，技术含量也就达到了合理的最低。所以，风格的形成，是一个艺术家的艺术含量最低的时候。但这种低，是对纷繁复杂的艺术内容与艺术语言长期熟练，最终选择的结果，所以，它的艺术含量最低，而艺术性却非常高。临摹，学到的主要是艺术语言，甚至只能是艺术语言，至于艺术性，需要用自己的艺术语言对艺术内容予以最贴切的表现。那么，一部经典碑帖即使它至高无上，给予临摹者的艺术语言也是有限的。所以，张融作伪张芝，张翼写效王羲之，蒋善进摹写智永，黄自元坚守欧阳询，都是成功的字匠，而不是书史的人物。

换帖既是必然，如何换帖？无非两途：相反或相成。相成为主，相反为辅。

先说相反，相反是大多数人最易想到的换帖原则。如长期临摹颜真卿楷书，可以转向学习北魏元氏墓志，以求开张灵动；长期临摹《十七帖》，可以转而学习怀素、黄庭坚草书，以求婉转通畅。这种救失补缺的原则是显而易见的。

相反的换帖原则，是针对明显的缺失而为，它大概有两种用途：一是解决基本层面的问题，我们姑且称为救弊；二是在形成个人风格的高级阶段偶尔为之，我们称为兼采。无论是救弊还是兼采，都是学习书法的辅助手段。

我以为更为重要的换帖原则是相成。相成就是在同一风格体系内换帖，如从《书谱》换到王羲之，或者从王羲之《十七帖》《集王圣教序》到《大观太清楼帖》中的王羲之诸帖。相成之所以更为重要，是因为风格确立的前提是相对稳定，风格形成以后的特征之一是比较纯粹。简单的杂糅与明显的拼凑都是风格之大忌。蔡邕善篆，杂糅古今，因此不以篆法名家；王献之创破体，成时精彩绝伦，但多败坏之作。

王铎勤于临摹，在换帖方面多遵循相成原则，堪称典范。王铎学习王羲之行书，早年是《圣教序》，流传至今的《为景圭先生临圣教序册》是其著名临作。而中晚年以后的临作多是立轴，范本也已经是《阁帖》了。与《圣教序》相比，《阁帖》中的王羲之诸帖，最显著优势在章法，实际上字法也更加变幻莫测（图三十九）。

諸愍不差懸憂頓何何來

復慶等近消息懸心君並日張仲之何

爲仲此猶未得書

集理行大勉遲與

無喻



图三十九 宋 《大观太清楼帖》中王羲之字法的变化激烈

米芾对于颜真卿楷书的讥贬和对颜氏行书的厚爱，则事关换帖的相反相成两途。颜体楷书与行书当然是一个风格体系，但在米芾偏执的眼里显然是割裂的。米芾号“集古字”，其实尊晋，“宝晋斋”是其写照，但他还是接受了颜真卿行书，《湖州帖》是其力证（图四十）。相信这是米芾着意融会贯通时期的作品。

看来，相反相成的换帖原则，并非不可逾越，但只有天才高手才可以自由出入，一般人学书，不仅需要适当换帖，换帖也还是有其内在规律的。

2015年8月6日起草，2016年12月28日改定

深外唯湖州安

早足人遥江

以汝淒淒每



图四十 宋 米芾《湖州帖》

9 意临——一段对完整过程的人为截取

孟子说“以意逆志”，这是关于《诗经》解释的著名观点。它反对胶柱鼓瑟于文本，而是强调以自我之“意”，带着全部的经验圆通地解释经典。书法所谓的意临，与以意逆志十分相似，即富于个人理解的对法帖的阐释。意临的主旨应当是锤炼风格，而不是锻炼技术，不是锻炼技术，是说技术应当已经过硬，所以，这是高级阶段才可以问津的临习方法。

意临强调个人的意，是否就是完全自我的临摹？当然不是！别忘了还有个临字。也就是说，意临还是临。临，就要依傍法帖的风格，甚至一些具体的技术动作。

今天微信圈有人转发了某家意临的《十七帖》，并询问：临不像和意临怎么区别？的确，这是意临最重要，也是最蛊惑人心的地方。

什么是意？它和形必须对立吗？如果不是，为何看到宣称意临的《十七帖》并非形似于原作的临作？另外，意是原作的意还是临摹者的意？原作者的意一旦落实为作品，则意也就固定下来。按照逻辑常识，原作的意在临作中有表现，方可称其为临，否则，那就是挟天子以令诸侯，以位高势重而怀奸佞之心，或者是无德小贩挂羊头卖狗肉。

我们首先认定意临是一个主观取舍的过程，既然如此，无论是舍弃还是择取都是心中有数，心中有数的东西是可以重新拾起的，也就是说，意临应该是想似则似，不想像就不像。由此看来，意临的前提是形的临摹十分娴熟。

王铎有大量临摹阁帖的作品传世，把意临的跨度拉大到了极致。他的意临有的十分似帖，有的适当演绎，有的简直就是他自己。我们对于其中全篇弥漫着王孟津习惯的所谓意临之作所以能够认同，不能否认得益于他大量优秀的基础临摹的提示。那么，我们判断当代人的某件临摹是意临还是临不像，其实也可以按验他的基础临摹，虽然真正具眼的鉴赏者并不需要这种借助。而在作者，可以宣称自己的意临，但必须具备不怕查验的底气，否则很可能是"意而非临"。古人说"经有家法，《诗》无达诂"，同样，意临固然承认甚至倡导个性化的理解，但必须是成熟甚至系统的成一家之言的笔墨特色，相当于经学之"家法"，而不是信手涂抹。

以意逆志，是用读者的想法去揣摩经典之意、圣哲之心。它承认解释过程的主观因素，但落脚点究竟是志，即经典的本来意义，所以，以意逆志的实质还是解释。同样，意临也是一种解释，是对碑帖的解读。与忠实于原作的临摹相比，意临更强调临摹者主观的意，如经验、偏好、性情等，但落脚点究竟是临。所以，意临承认甚至追求个性差异，但这不是目的，目的是有个性地解读而非个性本身。

孟子之所以提出以意逆志，是反对将《诗经》的语言就字论字地进行字面解释，主张把握诗篇的宏观思想，这样不至于在具体字眼上陷入僵化的泥沼。书法的意临也需要宏观的把握，也就是要吃透作品的整体风貌，用笔、结字、布局等多方面特征，然后综合起来又不脱离原作进行较为活脱的处理。这中间主要强调的是对原作的合理理解，而非漫无边际的任意发挥。

意虽说是自己的，却必须是积极的。

宋人尚意。以宋四家来说，他们各自风格不同，但颇具文人情怀，笔墨隽永，抒情达性，逸气纵横则是一致的，这是他们那个时代的意。我谬以为，宋人得笔而不得形便是意临晋唐的结果，他们学到了晋人的笔墨韵致，至于晋人端庄稳健，开合肯定，收放自如的形，

宋四家几乎都望尘莫及，蔡伤于板，苏讹为扁，黄流于缠，米东倒西歪失于颠。所以，宋人得意于内蕴而失于外在。当代书法对形式的膜拜趋之如鹜，失于内蕴而得于外在，然后变本加厉，其意丧失殆尽，其形张扬悖谬。

我不主张学字过程需要一个清晰的意临环节。第一，所有的临摹都无法排除意的先入为主，也就是说，临摹的“意”是不可以强分的。以临摹熟练为基础，加以良好的书兴，书写者的意是按捺不住的，无须呼唤就可以迸发的。那么，不论你是否承认，实际上你都意临了，一个哲学的命题是，思想思想的思想和思想是同一个思想，临摹始终是受意的支配的，在临摹之前没有一个独立于过程之外的意。我们对一种意的着意呼唤本身就是一种意，这二意无别。第二，从另一个角度看，意这个东西不是你强调它就有，不强调就无。事实上，就临摹而言，我们可以改变每一次明确的想法，却无法控制任何一次下意识，下意识往往更真实地表现一个人的秉性习惯。第三，我主张把对于帖的主动取舍置于创作的过程之中，而通常所说的意临只是把意识限制在临摹阶段。二者区别何在？过程中再行取舍则临摹与创作更加水乳交融，而所谓意临，则在临摹与创作之间人为增添了一道理论枷锁。我主张基础临摹熟练而直接创作，这是用帖来丰富改造自己，意临则是以先入为主的观念改造法帖。一得一失，悬隔天壤。

我接受意临这个概念只是因为习惯，严格地讲我不认同习字过程有这样一个环节。我以为意临是创作心理上不自立的表现，是“六经注我”。我更倾向从临摹到创作之间可以由“快速临摹”予以自然过渡。快速的前提是似帖，它不强调自我而并不失去自我，快是一种获得性，快而何以能似？因为熟练。

2014年12月24日起草，2015年8月25日改定

10 识草——就像识字

草书若不经过专门的学习则不能熟练识字，更不用说自如地书写。因此，识草是学习草书的首要任务。但这不等于说写草书之前必须会识读草书，识草与写草是一个统一的过程，就像识字与写字一样。

草书常用字虽以千计，但也不必望而生畏，若方法得当，勤勉向学，对一般人而言，一年半载基本可以解决草法问题。

初学草书，常常会有一个疑问：是不是要熟读草书字典以企掌握草法？我以为这样做，其诚固然可嘉，但绝不是行之有效的高明办法。大凡字典之类的工具书，用处在于偶尔翻检，以备急需，只是学习的辅助手段，汉语字典、其他外文字典无不如此，草书字典亦如此。若要用工具书来掌握一套语言文字，包括草法，无疑如刻舟求剑，胶柱鼓瑟，只能事倍功半。

至于宋代以来流行的《草诀百韵歌》（图四十一）以及近代以来的《章草草诀歌》（图四十二），作为字典一样的参看固无不可，下大功夫临摹就没有必要了。不仅不必，反而有所束缚，使人难成大局。

这两部诗歌虽称韵文，实则文意艰涩，与《千字文》相比难称佳构，尤其《章草草诀歌》堪称佶屈聱牙，往往莫名其妙。书法则因辗转流传，多人措手，不复神采飞扬，难称高妙入微。两者的着意之处都在字法，而按验古帖卒不可通者也并不少见。所以，这样的歌诀，煞费苦心却非正途。

死记硬背工具书，绝不能代替日常的学习。识草的日常学习就是临摹碑帖。从哪一家的哪一帖入门既有艺术风格的考虑，一般也包含识草的意图。

草訣百韻歌

草訣百韻歌

草聖冣為難

龍蛇競筆端

草聖冣為難龍蛇競筆端





毫釐雖欲辨

體勢更須完

毫釐雖欲辨體勢更須完

图四十一 《草诀百韵歌》

學使君

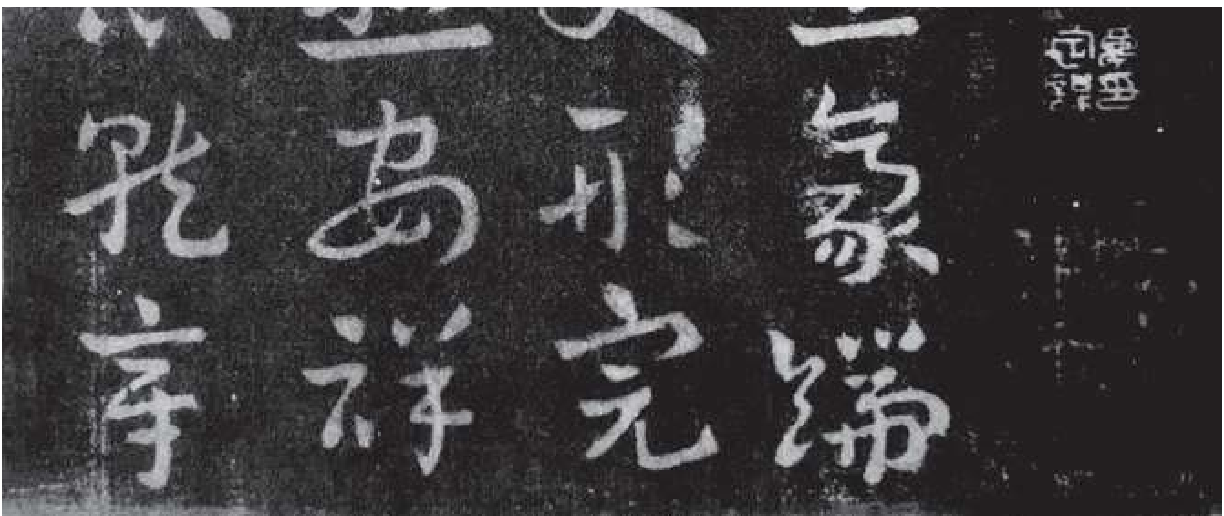
家使君為難書待

心能乃手乃氣之

分布先平正遲速

寬原而而漫史游

皇輝



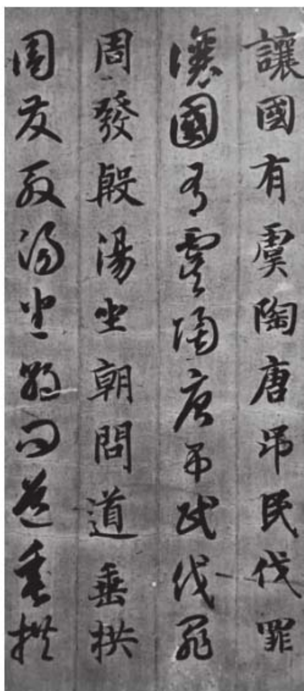
图四十二 《章草草诀歌》

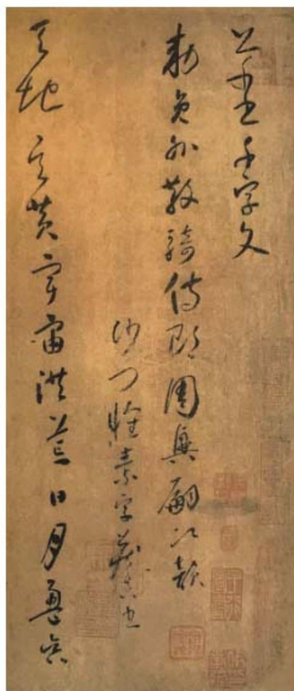
识草也是识字，从临摹入手识草，碑帖的选择当然要考虑字法的规范。比如祝枝山是明代草书大家，但学习草书若从祝枝山入门，就已经失去严格规范的识草要义。明代草书固然名家辈出，卓然大家各能擅名一时，祝氏也允当其人，但明代是草书繁荣的时代，而非确立草书规范的时代。

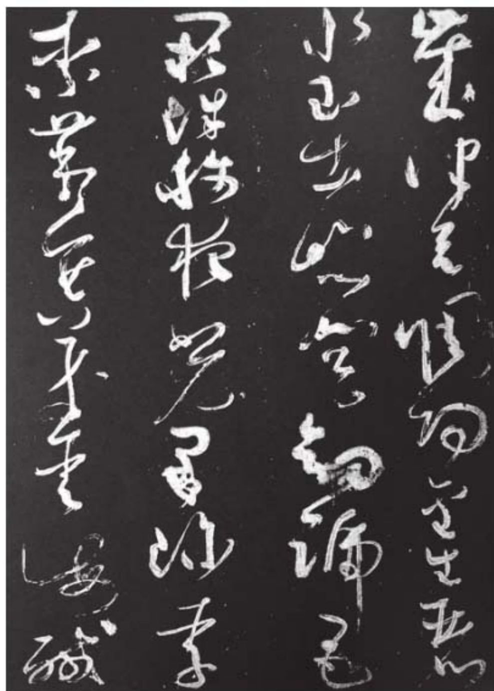
历史上真正的草书大家，其书法风格的奠定无不伴随着字体规范的确立，草书的规范，还是非晋唐莫属。王羲之的《十七帖》，唐人孙过庭的《书谱》，都路数雅正，字法规范，堪作识草的不二法门。草书从汉代以来的章草，发展至东晋成熟的今草，在笔势优美的表象之下，实际进行的是一场字法的革新完善。王羲之集历代草书之大成，创立了今草的规范，所以《采古来能书人名》说他“博精群法”，羊欣说他“古今莫二”。创立字体规范是王羲之成为书圣、草圣的深层次原因。草法的基本准绳就是王羲之草书，而王氏草法最集中的体现就是《十七帖》。在草书方面，孙过庭是谨传王氏家法，入于阃阈的第一高手。从艺术而言，他的草书多传承之功，殊乏创新，然而这也正是其草书堪作范本的可贵处。其代表作《书谱》真迹流传1300年，是识草、习草的正宗。

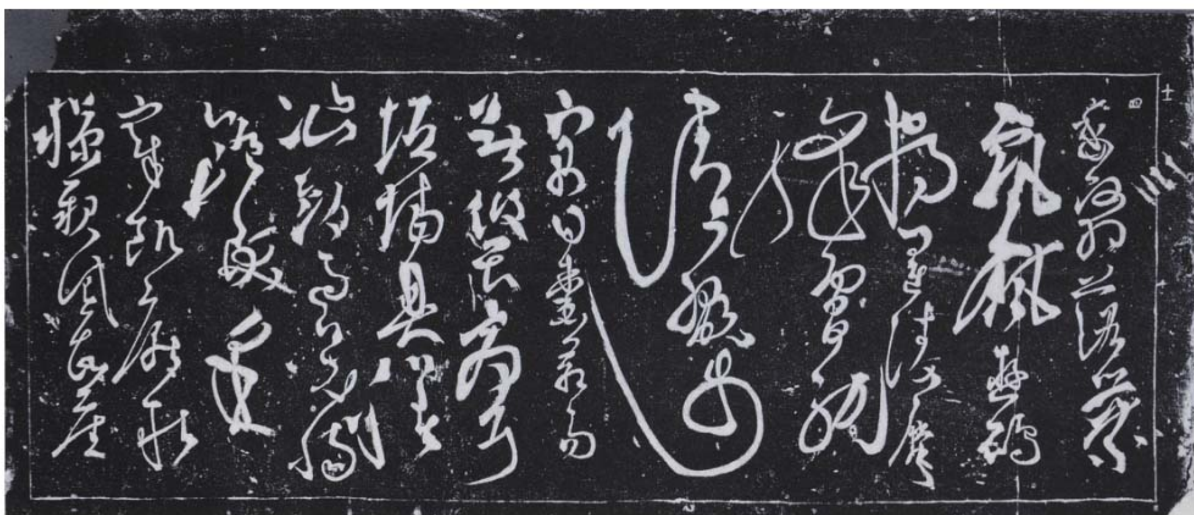
此外值得一提的是各家书写的《千字文》。《千字文》在书法史上是一道独特的文化奇观，它是将书法的艺术性和识字的实用性完美兼顾的伟大典范。所以，历代名家传写不断。最著名的有隋智永、唐怀素等规范如教科书的真草及小草《千字文》，当然怀素和张旭也都留下了狂草《千字文》杰作。它们既是狂草艺术的史诗，也是狂草之法的经典范本（图四十三、图四十四、图四十五、图四十六）。

这些经典法帖都是草书入门的好范本，勤奋临摹，常用字草法自然可以谙熟于心。基本规范掌握之后，可以遍涉历代行草书之迹以求博大。晋唐草法固然雅正，但数量毕竟有限，仅学晋唐必然会遇到无法克服的繁难字，也不容易实现书法的融会贯通，所以，还需要下学宋元明清。有了晋唐草法的基础，这时候的学习可以只是领略，就能收非常之效。草法如同其他任何字法，有常有变，尤其明清以来变化无常，䭶驳显著，而数量颇丰，陶然其中就能见多识广，运用自如。因为心中有晋唐秩序，稍遇变化，就能补充新知，渐成博大格局。


①


②


③


④

① 图四十三 隋 智永《真草千字文》
② 图四十四 唐 怀素《小草千字文》
③ 图四十五 唐 怀素《大草千字文》
④ 图四十六 唐 张旭《断千字文》

要做到草法雅正，千变万化不失矩度，仅学习草书还不够，还要旁通其他诸体，以至六书之法。这当然是没有穷尽的要求，也是识草必须追求的境界。如草书“举”字与“集”字颇为相似，但实则差之毫

厘，谬以千里，要真正理解这两个字的草法，一是要知道“隹”的一般草法，用于集字已生变化，这一点一般容易掌握，而“举”字草法的来历，习草书者十之八九不甚了了，执着于“举”的字形，必然南辕北辙。实际上，这个草法，出自战国古文，从乙从未，这样便和草书字近在咫尺，演变之迹一目了然。它并不是繁体字“擧”的草法，因为古文废除而秦系文字隶变成为正宗。、擧异体字，就被当作擧的草写了。正是从这类现象，我提出草书诞生在秦汉之际，但草书的萌芽可能要上溯至先秦，不仅如此，草书的来源不是隶书，它和隶书同源异脉。这样追本溯源地理解草法，当然是极高的要求。

戴震说：“一字之义当贯群经。”草法的学习何尝不是如此。必须将识草贯穿于经典碑帖的临摹和自己的创作实践之中，所习得的草法才是活跃的，才可以运用自如，信手拈来。

2017年6月7日

11 “基本功”——永无止境

学习书法常会遇到基本功的说法。但什么是书法的基本功，似乎一言难尽。

古人只论功夫，无所谓“基本”。西晋卫恒《四体书势》说张芝：“凡家之衣帛，必先书而后练之。临池学书，池水尽墨。”张芝临池学书成为书法史艳称的逸事。南朝出现的天然功夫论，更是把“池水尽墨”的张芝誉为自古以来功夫第一。但张芝一生不仕，“以名臣子勤学”，他的功夫似乎是穷其一生，没有一个“基本”的限定。

许多人不假思索地把基本功理解为“写好楷书”，并以此验证一个书法家是否“合格”。把楷书作为基本功自有技术层面的道理。一般来说，楷书规范明确，上手相对简单，而笔法却相当的丰富。正因为这样，楷书的学习利于培养规矩，却不至手段单一。书法的理论产生较早，而只有在楷书已经成熟的两晋时期，形成了永字八法。永字八法深刻、生动地描述了八个不同笔画的意象，为汉字赋予了最基本的艺术表现力，而这八法就是楷书之法。

但是，如果因此说书法的基本功就是楷书却也未必，把楷书的成就作为衡量一个书法家是否“合格”，更是坐井观天。就像一个优秀的足球前锋必须具备“快”这一个素质，但球场上“球到人到”的快，却不仅是由百米速度决定的，甚至更重要的不是短跑速度，而是意识，是心领神会的配合。所以，我们曾经大搞折返跑测试以取球员，而世界级的球星绝不吃这一套。同样，让草书家交出一份楷书的作业虽不过分，但要用这份楷书作业检验一个草书家，却十分过分，那是典型地将海水以斗量。检验草书是真正的草书还是张牙舞爪地涂鸦，以及草书到了何种境界，其标尺都不是楷书，而必须是草书本身！因为只有

学习草书技术才是草书最重要的实践。这个学习，除了草书的书写实践以外，还包括读帖、探讨、请教等，当然也包括参酌其他的字体。《书谱》提出，草书要“傍通二篆，俯贯八分，包括篇章，涵泳飞白”，又说“草不兼真，殆于专谨”，这无疑是正确的。但这都只是必要的汲取，而非替代。草书的瞬息万变与复杂，任何其他字体都不可以代为标识，包括楷书。

楷书的巨大成功，不能保证草书也到达应有的高度，此种情况，自古就有，宗师巨匠，亦莫能例外。

陈朝僧人智永，王羲之的七世孙，居于会稽永欣寺学书，三十年深居简出，留下“铁门限”“退笔冢”的美谈。李嗣真《书后品》说他“精熟过人，惜无奇态”，张怀瓘也说他“气调下于欧、虞，精熟过于羊、薄”。智永精湛的楷书一定程度上妨碍了他的草书向更高境界的攀登。欧阳询的楷书影响几乎“古今莫二”，但行书无人问津，文献记载他也善草书，就更不值得期待了。这都是楷书这个“基本功”太厉害惹的祸。

至于“宋四家”，更说明问题。苏、黄、米的行书，以及黄的草书，都有开派之功，而他们的楷书都是“刚刚入门”的水平。另一位蔡襄，行书的风格相对不太强烈，影响力远逊于三家，但蔡的楷书比起苏黄米却正宗得多，或者可以说“基本功”过三家。宋代是一个行书的时代，楷书的过硬，并不能保证他站在时代的最高点。当代，对有志于行草书的书家而言，楷书的功夫“够用”也就可以了。基本功必须“基本”，不能过。

如果一个人就是志在楷书呢？我以为也不宜将楷书理解为纯粹的“功夫”，颜真卿的楷书成就高，是与其充满篆籀气的行书相辅相成的。所以，孙过庭还说过问题的另一面：“真不通草，殊非翰札。”

事实上，写了多年楷书，行草始终不得其门而入，甚至楷书本身也匠气十足，难有成就者，当今时代，屡见不鲜。

我们说基本功必须基本，另一个意思是，它具有普遍意义，必须到处用得上。一些人在学书的启蒙阶段，认真地满纸画一些或直或曲的漫无边际的线，以为是基本功的训练，这更是一种误会。书法的基本训练必须建立在汉字的基础之上。汉字的结构是一群有定义的“线”的组织，无定义的线没有进入组织的字法依据，强行地进入必然是扞格不通，貌合神离。合体为字，独体为文，即使简单至极的“文”（如丶、乙）也有其特定的结构，因为方向感本身就是结构。游离于汉字的法理之外的任何训练都是徒劳。

基本功的训练，必须贯穿于复杂多变的临摹与创作活动之中，常读帖，多读书，临摹的功夫才会快速增长而不至于越学越僵。多年死守一家楷书，自以为“功力深厚”者往往是抱残守缺，不思开悟，最终不是面目狰狞就是未老先衰，我以为这是书法的“侏儒症”。

我们说基本功必须基本，具备一定的基本功是否就可以无往而不适呢？当然不是。看似基本的基本功，事实上是一个动态的综合技巧，它因人而异，随时变迁。

书法的提高是螺旋式上升的过程，几十年如此，穷其一生亦无不如此。它体现为两种情况，一是一个人的临摹与创作在经历一段时间的进步之后，都会迎来一个“瓶颈”期。这个时候可能需要稍做调整，或者继续坚持，就会进入一个新的上升期。调整的方法固然可能是尽量跳出原有状态，对临摹的碑帖再加分析、重新审视，获得观念、认识的变化，从而重新开始，还可以是借助笔墨纸张的更换将新的认识表现出来。二是任何一次调整都有可能通过换帖实现。实际上换帖也往往是精进的契机。勇于换帖，是对基本功决定论的批判，或者是坚持基本功不“基本”，而是一个开放的，需要不断完善的能力，这种完善永无止境。

所以，王铎才会自律“一日临帖，一日应请索”。王铎中晚期的一些临作，和原作形貌相去甚远，但钱谦益在王铎的墓志铭中依然称其临摹如“对灯取影”。形似，当然是基本功，形“不似”而能神似，是对基本功最为灵活的，创造性的运用。王铎那些极富个人特征的临摹，很稳定，很统一，他反复挥洒着势大力沉，连绵不断的线，以及酣畅淋漓的墨。这样的线与墨，绝谈不上基本，却是确立王铎风格的基本要素，是王铎的基本功。所以，他不厌其烦，反复锤炼。我以为，墨色是技术层面的最后一道关，对于一般的学习者而言，墨法是极高级的技术。但任何一位树立了自己独特面貌的书家，都必须在墨法上有独到之处。那么，墨法是高级阶段的技术，对于形成风格而言，却是基本的，堪称基本功。同样，在比较复杂的墨法的背后，还有更深层次的如气息、境界，这时候，意识、素养，都可能成为有规律可循，可以掌控的“基本功”，因为它一样可以通过训练而获得。

走哪儿说哪儿话，书法的基本功近于此。

2017年6月7日起草，2018年5月22日改定

12 笔断意连——还是笔的相关

关于王羲之书法，李世民有“状若断而还连”的说法，一般论书用“笔断意连”四字概括这种意思。

笔断，是运笔的具体技术，有时是刻意为之，有时是书写过程情势所迫，不得不断。意连，是超乎技术层面的精神层次的感受。何以要刻意断笔？是以此手段，书写不同于连绵的种种笔形，借断笔之形，或营造意象，或生成悬念。孙过庭说“导之则泉注，顿之则山安”，“山安”就是断笔效果，是如同大山安稳之意象。而索靖“舒翼未发”“玄熊对踞”都是因断而给人以悬念。不得已而断，所指绝非败笔，而是势不可止而止，情不可遏而遏。与刻意而断有所不同在于：刻意者“心闲手硬”，理智而为；因势者心手两忘，“恍兮惚兮”。

因势所迫而断，其玄妙不可言说，唯在积学深厚，自然出奇。挥运之际，无法预想，尔后回视，合情合理。这就是李嗣真《书后品》所说的“冥运天矩”。“人不能两次踏进同一条河流”，同样，书写之中的因情势而断，也无法重复，但每一次“象外之奇”都缘于此，每一件书作都因此而可以期许。

刻意断笔，既是刻意，则必然有方法可循，勤加训练，完全可能以手段、方法瞒天过海，达到有法似无法，从心所欲、游刃有余的境地。将意象弄假成真，使笔断之处，有不断之意。

草书是笔迹断连最复杂的表现形式，连笔可以随处而连，泯灭笔画，混同字法。断笔之法，其实质与隶楷无异，仍然是以笔画为断。一笔之内而断者视为俗弊。在当代的理论词汇中，很多情况下并不说笔画，而是代之以线条。在一般欣赏层面，这样的替代并无不妥，但

由笔迹逆视过程，进而关照技术，则传统的笔画概念仍不能轻率抛弃。比如，将连绵描述为线固然恰当，但对于断的分析，借助笔画则方便得多。因为，一个客观的事实是，断笔之法皆以笔画。这一现象的深层次依据是笔画的定义性。

我以为，笔画具有定义性，是汉字独具的，不同于其他任何文字的一大特征。笔画的定义性表现在笔画必须同时具备三个方面：基本形状、位置感、方向感。点是笔画中块头最小的，但同样具备这三者，麻雀虽小五脏俱全。

点固然最小，但当汉字呈现为书法的时候，由于断笔与连笔技术的存在，却未必如此。因为横、竖、撇、捺、提在特定的书法环境中，都有可能缩小为一个点。这样的“点”，其形状可能与具有定义性的、真正的点并无不同，但这个时候它们成为书法意义的点，却仍然不是汉字意义的点，而是它们各自本身。因为基本形状达到了定义的边缘，位置与方向感却依然如故。正因为缩略成书法的点，坚守着字法的意义，使得这些“点”之间以汉字的内在逻辑保持着联系。这种屡见不鲜的“笔断”，无疑具有“意连”的效果，而这种“意”是来自汉字字法的，但同时就会成为书法的笔意。可以说，笔断意连是汉字的潜质，书法的意象。

基本形状的约定，使得笔画，哪怕狂草的笔画也和任意的线有所不同。当然，狂草之中的某些笔画，尤其是笔画和连带、牵丝贯穿一起的时候，已经非常接近非汉字因素的线。但真正高妙的草书，会在这样的线的起、收或者转折处施以特定的形，使其不至失去“笔意”。这样的笔画之形，实在已经处于基本形状丧失殆尽的边缘。而一般说来，点的基本形状在任何一种字体或书体风格中都无须如此的“变态”，因为，短促就是点的基本特征之一，它没有机会变态。点的位置感、方向感，都是表达点与其他笔画的关系的要素。

位置感表现为空间上的紧密或疏离，从而产生书写速度，即时间上的卒迫或悠闲，当然真正的书写速度未必与观感一致。点的方向感描述的仍然是一种相互关系，无论是单摆浮搁的点，还是由粗壮得已经没有了提按的牵丝连接为一体的点。单摆浮搁的点的方向感简单易晓，自不必过多解释，和相关部分连为一体的点，要清晰地表达出点的存在，主要依赖的就是方向感，这时的基本形状、位置感依然存在，但已经不再重要。对于一流的高手而言，不论点与其他部分多么地难解难分，但点依然是点，它强烈地存在着。一流高手，不管写多少个点，上述三者一定齐备，并且谐调、从容，笔才有断象，意才能不断。

正因为横、竖、撇、捺、提都可以缩略为点，利用这一现象可以连字成组，乃至串行，从而达到“若断还连”的效果。具体的做法是，把一个本来没有点的字中的横竖撇捺主动缩为点，就可以和本来就有点法的字成为一组，这是由笔断意连的目的而生发的书法技术。这一点容易理解。与这一技术极为相似的另一技术不是缩略，而是夸大。即在一行之内，甚至隔行之间，把不同的字的某些笔画，在不失定义的前提下，通过夸张的手法，使其在基本形状、位置感、方向感任意一两方面极其近似，则这些原来不同的字，便会成为“貌离神合”的有机体，或是一组，或是一行，甚至是一篇，从而实现笔断意连。如《书谱》墨迹“自可背羲献而无失”一句，“羲献而”笔断而实为一组。

笔断而能意连，其根本在所断之笔皆有关，这一道理无处不见。2011年我带领一班书法专业的学生去北京奥林匹克公园游玩，在新的中国科学技术馆内，天花板的造型吸引了我。上面悬挂两件装置，我一看就坚决认为那是一组。一件是正方形的一块板，中心位置挖了一个圆洞，另一件是一个圆球，圆球和方形板上的圆洞，不论直径大小、颜色、材质以及悬挂高度都完全一致，正是这些相同的因素，提示着这两件装置的密切相关，甚至它就是告诉你，这分明是不可分的一件东西，尽管它们之间有一段不容忽视的距离。在文学、艺术的领

域，这样的原理一样通用，你可以称其为呼应，你当然也可以认为相互呼应的两者就是同一事物的两个部分，也并不错。回到书法，拥有极为相似的笔画的字就是一个组合，是笔断意连。

所以，要把草书写好，是往往不能把字当字写的。意连，可以是刻意做出来的，但探寻到做的方法并熟练以后，就能以假乱真，不连也连。

2017年6月7日起草，2018年5月21日改定









第二章 书法之论

13 以什么入书——书家的文化值

书法必须有文字内容。诗词歌赋、碑铭尺牍无不可，唯恶俗语、粗鄙词不可。

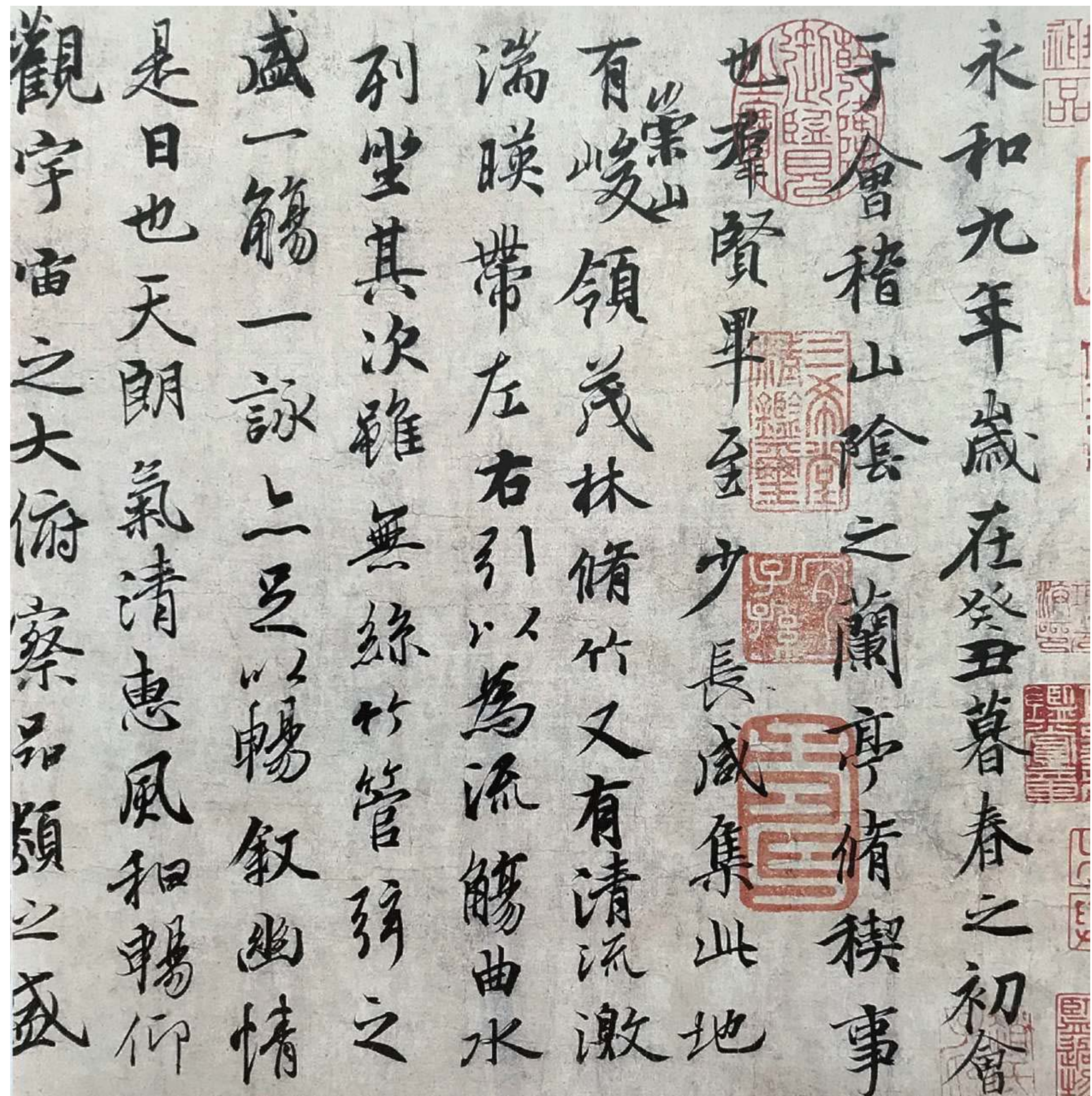
雅俗有可以转化之机。盛传于右任先生当年于南京公廨书“不可随处小便”纸帖，好事者揭去裁剪重装为“小处不可随便”，鄙俗语转瞬化为警策格言。反之，也有经典泛滥，致使明珠暗投，泣玉在海者，如“上善若水”成灾，“厚德载物”遍地。不是说这些不是好词，是太好了，一般人受不起，一般场合挂不起。

“大江东去”“北国风光”该是入书的绝妙好辞，既气势非凡，寻常百姓又喜闻乐见。苏词固然绝唱，却并不适合一切情景，任何人的生活也不至于崇高得只剩下气势非凡。尤其当人们对书法有进一步理解时，便会选择更合适的内容。对书家而言，除非情景需要，不能总是一套陈词。

那么，书法写什么？自然是需要什么写什么。永和九年三月上巳王羲之写了《兰亭序》，因为当日众人赋诗，公推逸少作序。当时情景，非此序不足以当之。尽管《昭明文选》未予录入，但丝毫不妨碍它是一篇文书俱佳的千古名作（图四十七）。

当然，抄文录诗不是晋书风气，流传至今的晋书更多的是尺牍。论者或以为这些聊聊数行、三言两语总不离生老病死离情别恨，文法单调的信件谅非晋书代表，我则以为这种说法诚厚诬古人。魏晋名士以尺牍相尚，一个重要的方面便是切磋书法。风气所煽，故称书为“千里之颜面”，说的便是尺牍。尺牍既是晋人书法的主要形式，其词句也是当年日常用语。前人指出晋帖文字难通，乃是字贵而招致割裂，这

种情况容或存在，但书信有书信文法，有书信套话，文风不似其他文章样式，也是实情。晋尺牍难以疏通可解释为横遭割裂，唐宋人书信真迹有斑斑俱在者，文法与晋人若合符节，而与同时其他文章风格悬殊。实际上，书信在古代一直是别具体格之文。晋人书法、文章皆辉耀史册，只是美文与书法尚未完美结合，相互彰显。从这个角度看，《兰亭序》可算是开天辟地头一回。当然，我并不认为它就是王书典范，这是题外话。另有一件托名王献之的书法，书左太冲《咏史》诗，宋人已斥其伪托。如果就当时入书的风气看，确系伪作。



图四十七 晋 王羲之《兰亭序》（神龙本）

情景书写是自古传统，不独两晋，至唐依然。张旭《肚痛》、怀素《食鱼》之类都是合于风气的名帖，唯《古诗四帖》托名张旭不合唐人入书风气，启功先生以为出自宋人。的确，抄写前贤诗文迟至宋代方成风气。

总之，内容应时是书法自古的传统。碑铭信札之外，佛经及历代传写不断的《千字文》也都是另一种应事之作。

一旦抄写美文成为风气，书法便在实用之外获得一种解放。而自由看似令人欢愉，其实吉凶未卜。时至末叶，书写的沦丧使得书法在自由的欣喜之后暴露出空虚的隐忧。许多书家都曾经历提笔不知所云的困惑，于是书坛几乎响彻了书写自作诗文的号召，这难道不是书界的一种自我救赎！

只是书法家自己作旧体诗，似乎难挽当今的书写凋敝。格律诗有其时代背景，若不能以当下的生活入诗，诗就只能沦为躯壳。拗救、孤平、合掌、三仄尾已然不甚了了，勤奋请益，总能勉强可通。但遣字本色与否，用典雅致与否，则只论境界，难以技巧论，若非行家老手，不免莫名其妙。因此，我以为为书法而自作诗，甚至尺牍，是自我作古，掠美古贤，难掩今日世俗。

所以，除非确实需要，我不主张书家必须自作旧体诗。抄写前人诗文同样可以展现一个人的学识与才情。抄写得当，有时候不亚于自作。

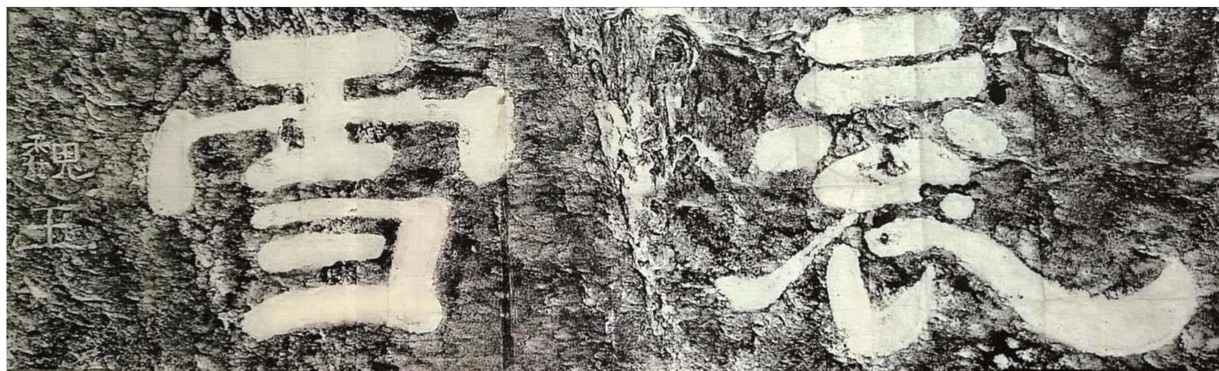
那么，以现代汉语入书又如何？很难！这不是厚古薄今，是称情之论，甚至是尝试失败后的真实感受。可能悲观了一点，要说现代汉语于书法而言有其先天不足也不为过。王羲之《兰亭序》中二十一个之字各不相同，传为千古美谈，而现代汉语中俯拾即是的“的”字，在

我看来就是书法家的泥沼。这不是我们不行，相信王羲之对此也不会太行。我拿这个字请教过几位同行，他们都缴枪投降。出现一两次勉强应付，接二连三，谁受得了？“的”就是一个缺乏书法潜质的典型字，它与“之”字，堪称两个极端。古汉语之字比比皆是，三画两拐，意象迭出。有经验的书法家甚至乐于“之”字不时出现，以供其多种方式营造行间体势。而“的”字却天生不具备多次艺术构造的法理，它四平八稳！包围结构在书法中是很难变化赋形、营造意象的，而这个字竟然由两个几乎等大的包围结构组成，纵使你有诗人的想象，又能奈何？所以，我还是建议书家以抄写前人诗文为主，自作诗文只为应事，绝不为书法而作诗！

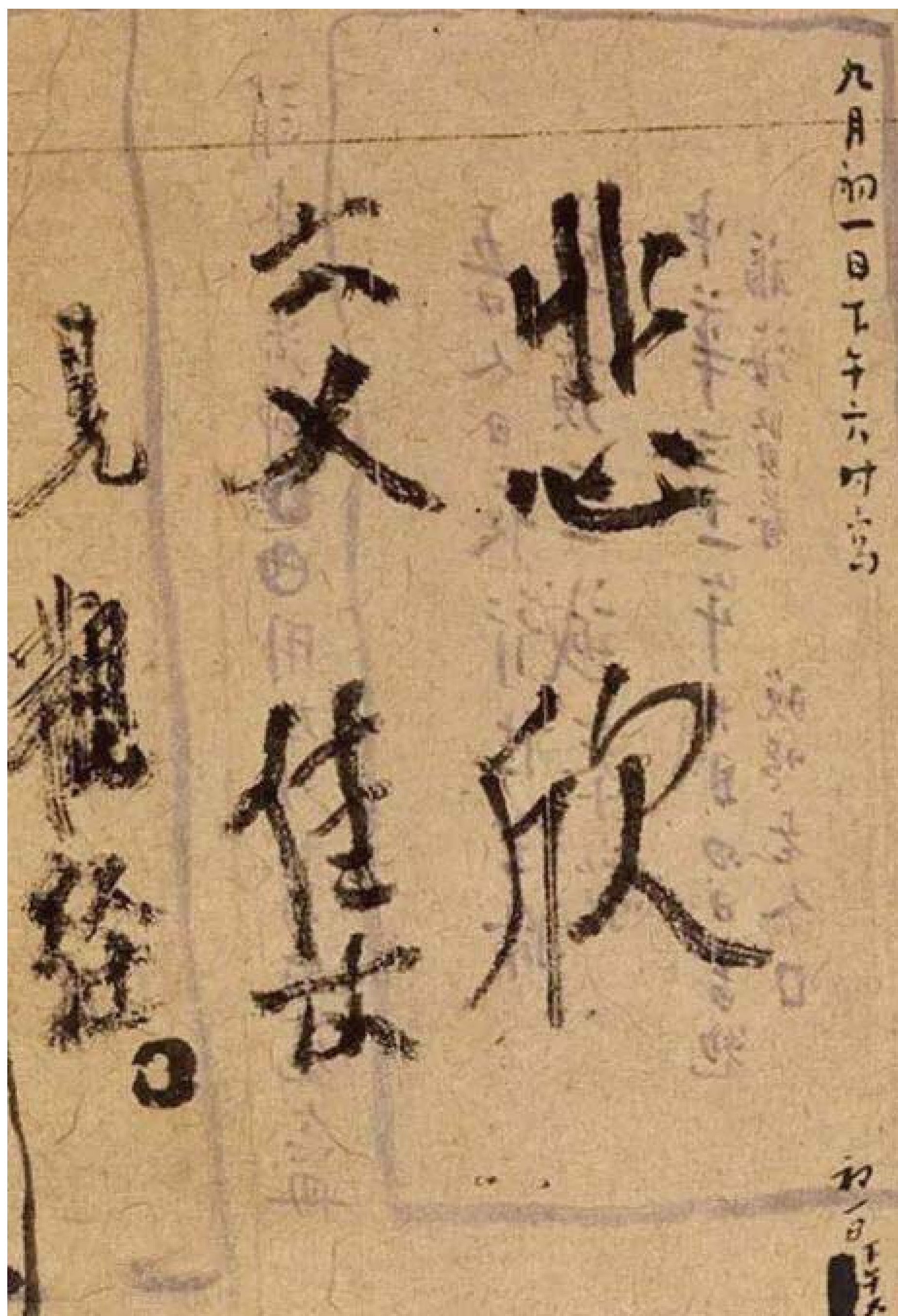
不论抄写还是自作诗，都有一个是否妥当的问题。要么文书俱佳，要么因文害书。甲午冬某日写字，我于兴致盎然之时随手写下“拉杂摧烧之，当风扬其灰”，字虽尚可，但因为这个内容，至今仍然遗珠待沽。而另一件“不是闲人闲不得，闲人不是等闲人”，文思奇巧，语涉双关，赖文句绝妙，鄙书不仅当初即被夺爱，半年之内已蒙再三请索。至于“大德不逾闲，小德出入可也”等作品备受欢迎，则显然是世人终于在此找到了自己日常犯个小错误的借口，而我也无意之中沾了孔子的光。

词的确有吉凶雅俗之分。但书与词的风格却未必要和谐一致。词对书的意象有提示作用。这种提示可以是正面的相映成趣，也可以是反面的衬托凸显。正面提示如颜鲁公《祭侄稿》，文意表达出不可遏止的情绪，书法一如其文章奔腾不息、枯笔渴墨，两相激荡、交相辉映。反面的衬托若曹操的隶书铭石“滚雪”二字（图四十八），虽是伪托，文意壮阔奔放，书法则安静闲适，很符合魏武帝其人内心翻江倒海，表面却不动声色的政治家的性格。弘一法师的一件名作“悲欣交集”（图四十九），似乎也是反衬的典型。训诂学上有所谓反训，反训与解释都是一种解释，只是角度不同而已。同样，文章对书法意象的提示不管是正面的，还是反面的，其实质都是一种提示。

苏、黄是书法史和文学史的两栖人物，他们能够文书相彰。同样是宋四家中的米芾，单就写字功夫言，不逊其余诸家，但和苏、黄相比，我有时候总觉得米字气象不够宏大。闲来读宋贤帖，一日恍悟米字时有内容乏味无聊处，与苏、黄辈呵唾成玉不可同日而语。即使同样诙谐打诨，米芾也写不出黄山谷“他日东坡或见此书，应笑我于无佛处称尊也”这样的跋语。他不仅没有黄的淡然心境，为文遣词也显然是两种境界。



图四十八 魏 曹操书“衮雪”



图四十九 民国 李叔同书“悲欣交集”

翻写前代书家旧作，也是一路。即使旧体诗作信手拈来如启功先生，也偶尔重书前作。曾见启书五代“云驶月晕，舟行岸移”联，不落窠臼，甚有自家风韵。更多人的仿写则乏善可陈。有人仿写弘一的“悲欣交集”，却没有弘一的绚烂至极，仿写其“勇猛精进”，却不能寓刚于

柔，仿写康南海的“开张天岸马，奇逸人中龙”，却不似康氏逸气纵横。这里讨论的问题不是今人与前贤书法造诣的悬隔，我们要说的是，仿写，若出于模仿学习的目的并无不可，但要作为成品以示人，绝非上策。尤其模仿名作，总难摆脱原作笼罩，貌似容易，若从较高处要求，其实比原创更难。

什么人写什么内容，就如同什么人写什么字，都是无法掩盖的。曾在一次规模宏大的展览中见巨幅草书“顾长康画人常数月不点目睛”云云，《世说新语》中多么著名的段子！而所谓“学者型书家”抄写完毕落款竟然作“顾恺之语”，真让人啼笑皆非！所以，无论书家如何定义自己的学者身份，书家的文化值是作品本身就可以透露的。

那么，究竟写什么？知道什么写什么。如何让自己知道的内容不至于沦为“三板斧”？多读书，读经典好书。

2014年12月20日起草，2015年5月26日改定

14 大字和小字——不是尺寸差别那么简单

字到多大才算大，多小才算小？这个问题似乎一言难定。我们这里是想从书法角度给这个看似无聊的问题一个说法。

什么是书法的角度？用笔、结构、用墨等等。从这些方面去看，字大小之别达到一定程度，几乎就会成为字体的差异，也就是说，大楷与小楷，其书法差异甚至不亚于楷书与行书之别。这让我想起小时候用的毛笔，当时的毛笔只分为两种：大字笔和小字笔。看来，前辈的智慧是不易超越的。

大小之分有时候就是质的不同，古代人很可能早已认识到这一点。古代大字极少见，而且一般来说年代越早字越小。20世纪以来西北地区出土的秦汉简牍，近些年出土的楚简，这些先秦至前汉的真迹，字都非常小。后汉似乎是一个字迹明显增大的时代，尤其到晚期，出现了“八分书”，据北朝王愔的记载，“字方八分”。为何要别出心裁地以尺寸命名字体？因为如此“巨大”的尺寸本身就值得炫耀。至于取某之八分与某二分，以及如八之分诸如此类的说法都是望文生义。

八分之巨如何值得大书特书？我们不妨看一看那个时代的普遍“行情”。钟繇被誉为“正书之祖”，但是，他和胡昭一起师事刘德升，颍川的这师徒三人原本是以行书闻名的，怎么后来他就成为“正书之祖”呢？一个原因是那个时候行书、楷书刚刚诞生，两者差异的确不是很大，所以善行书的钟繇有点跨界的意思。钟繇作品如《白骑帖》《墓田丙舍帖》等，如果不是历代传为行书，我真看不出它哪里“行”了，简直比著名的正书“三表”还正襟危坐（图五十、图五十一）！另一个更重要的原因是，字小到一定程度，行书楷书的界限也

变得模糊，钟繇之所以能够成功被“改行”，他的行书字小是不可忽视的原因。正因为如此，八百年后的黄庭坚说钟繇“小字笔法清劲”。山谷年代晚近，但他的话并非十分无谓，甚至有所根据。

白騎遂内書不俟車駕計吳人權道
情懷急切當以時月待取伏罪之言蓋
不以疑相府小緣必吝若八九弟常患常
羸頻遇寒進口物多少新婦動心仰人
十二日繇白雪寒想勝常得張侯書
賢從帷帳之悼甚哀傷不可言懷患
自宜量力不復〻繇白

图五十 魏 钟繇《白骑帖》

羲之臨鍾繇帖

墓田丙舍欲使一孫於城西

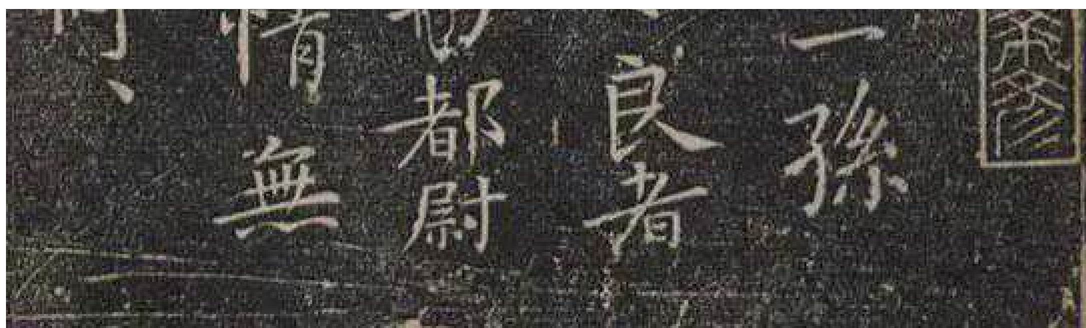
於都尉府此繇家之嫡正之

也兄弟共哀異之哀懷傷

又儆自取禍痛賢兄蒸蔫

有已一門同恤助之悽愴如何

法帖甲之七



图五十一 魏 钟繇《墓田丙舍帖》

师宜官，汉灵帝时水平最高的书法家，和钟繇同时但当时影响力远超钟繇。据西晋人卫恒《四体书势》说师宜官“大则一字径丈，小则方寸千言”，《四体书势》又说隶字“其大径寻，细不容发”，这恐怕是文学的夸张。不过，《四体书势》中另一些书法逸事则有助于我们对字之大小的了解。如魏武帝将其最喜欢的梁鹄的字“悬著帐中”，“钉壁玩之”，若非后汉以来字迅速增大，也就不会有张于壁间的意义。字迹增大，悬挂欣赏，艺术的功能才进一步解放出来。至于说梁鹄善大字，邯郸淳善小字当属实情，为何他们这样大名鼎鼎的书法家尚不能大小兼善呢？因为大字小字简直是行当的区分。

小字的笔法不论多么复杂，其运笔动作都相对简单，比如笔锋转换，手指轻轻有点动作就可以了，但较大的字即使一个转折，一般都要连续几个动作才能完成。同样一个转换，字越大，需要的动作幅度就越大，调动的身体范围也越大，可以毫不夸张地说，字大到一定程度，脚都得用劲儿了。小字不仅运笔动作简单得多，即使字的结构，也相对容易写到位，因为一个小小的动作就可造成悬殊的对比，奇险的结构和巧妙的穿插都可以轻松玩弄于毫厘之间。小字的容易还在于墨色变化小，入纸要求低，甚至可以不入纸，也不至于显得太浮滑。若不从理论的角度严格计较，小字甚至无所谓中锋与侧锋，因为两者实在区别不大。

一句话，小字的书写需要的只是身体及气脉的轻微翕张，大字则是对书写者身体的深刻调动。

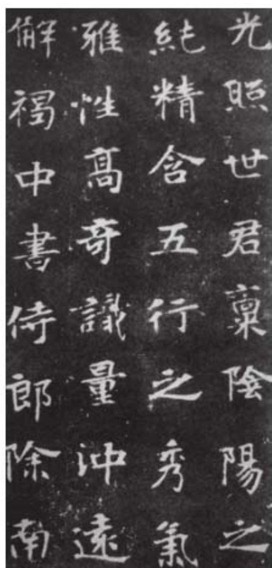
有人将所临《张猛龙碑》携来请益，我立即询问是否以前写小楷，客人叹服之外非常吃惊。尽管客人资质极高，悟性过人，但临书《张猛龙碑》大字依然暴露端倪。起笔方而重，但转入行笔时突然变细，这种情况多次出现。起笔正确是认真观察努力而为的结果，但大字所需要的充分压笔铺毫的习惯没有养成，刚一完成起笔便习惯性地把笔提起来，当然，与其说“提起来”，不如说“压不住”。这一点看似简单的提按习惯其实非一日之功，是大字小字的重要区分。至于大字中一个简单的转折，除了重压之外，还需要笔杆大幅度地俯仰变化，有时候仅靠指腕的挥运不能济事，所以说会深刻调动身体。

那么，对于初学者，从大字入门还是小字入门？卫铄《笔阵图》早就说过：“初学先大书，不得从小。”难道要由难而易吗？这里的大字入门说，不是由难而易背拂人情，而是强调必须有一个良好的开端，打下书法必需的基础。这些基础主要包括：尽力占据空间的开阔意识，充分铺毫运笔的良好习惯，酣畅淋漓的用墨感觉等等，这些素养主要是通过大字的学习逐步养成的。

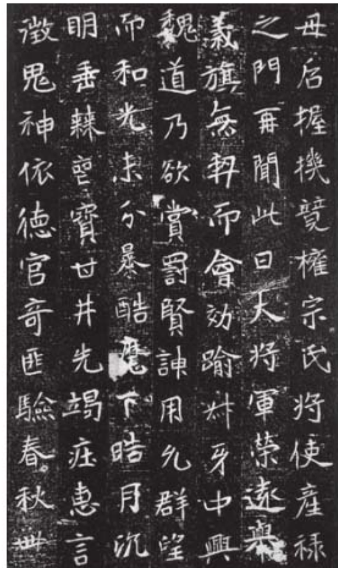
20世纪90年代初，我写《张黑女墓志》，有学长不屑一顾地说“这个碑是小字的体势”（图五十二），我非常不满但云里雾里，只是看见在场各位若无其事的表情似乎是支持的态度，我并未当场表达不满，多年以后若有所悟。确实，论实际尺寸《张黑女》比起《元倪》《元略》诸志，甚至比《崔敬邕》《李壁》《刁惠公》都不小，但用笔的确有一番不同，什么不同？字大，却提不起来！所以说它是小字。《元略》尺寸虽小，而提按俯仰，上下牵扯，纵横捭阖，自是大字的格局（图五十三）。所以学《元略》虽然可以原大临摹，但只有放大到一定程度，才可以充分发挥其蕴含丰富、多彩多姿的临习价值。

那么，究竟何为大字，何为小字？笔的中侧变换几乎无须俯仰的时候就是小字，否则便是大字。难道这就是结论么！当然，看客懵懂不明，学者心领神会。

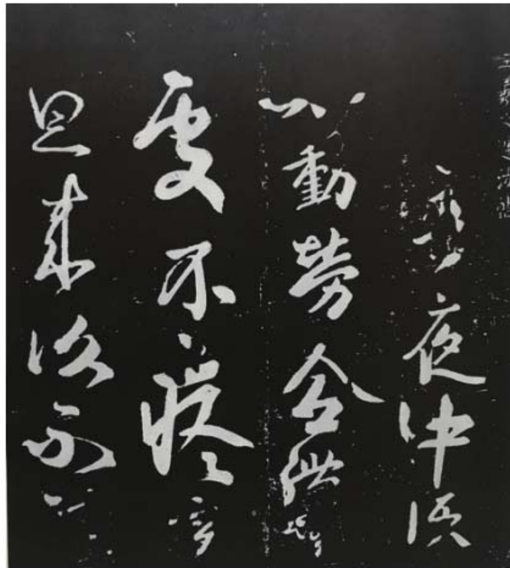
王羲之是第一个推崇钟繇的显赫人物，他对于前人的发展表现在多方面，余且不论，字的大小就是重要的一面。《淳化阁帖》卷六之《汝不可言》，《宝晋斋帖》之《鹘等不佳》，尤其是《余清斋帖》之《迟汝帖》都是名副其实的“大”作（图五十四）。王羲之主要成就在草书行书，即使除上述之外的大多数作品，就大小而言，他的字径都达到了汉末八分书的规模。书圣的不同凡响的确无处不在。若一定要从尺寸上给大字小字一个粗略划分，我宁愿以“八分”为界。



①



②



③

① 图五十二 北魏 《张玄墓志铭》
② 图五十三 北魏 《元略墓志铭》
③ 图五十四 晋 王羲之《迟汝帖》

2015年7月31日起草，2016年8月17日改定

15 快还是慢——字可以飞动，笔不能

古代书法家写字的过程我们永远看不见了，他们运笔的速度多快多慢，只能从文献记载、字迹分析、生活常识等几个方面去粗略判断。

据我所知，文献记载书写速度方面误导人的最先例是成公绥。这位西晋的文学家在他的《隶书体》中说到，纤纤手指写起字来“彤管电流，雨下雹散”！彤管是何物？“静女其娈，贻我彤管”是《诗经·静女》中的话，彤管就是毛笔，成公绥显然是凭感觉说话，难怪他只是个理论家，书法史上没有书名。

不过，不必在意成公绥的这种“闪电论”，因为他还说了“轻拂徐振，缓按急挑”之类的话。对待这类文学语言不能太认真，稍微通一点书法的人都不会如此说话，比如另一个文学家蔡邕，他在《九势》中就是将“疾势”与“涩势”并存，毕竟他还是个书法家。

幸好大家并没有受到成公绥这句话太多影响，写隶书的人谁也不会这么飞快地运笔。从这个结果说，成公绥“误而未导”，文学第一次扰乱书法未遂。

和隶书一样，楷书、行书以及更早的古文、篆等字体，书写速度似乎都不是问题，五体之中，大概只有草书误会最多。

书法史最早的悬案就是草书的书写速度问题。

东汉晚期，张芝留下一句话：“匆匆不暇草书。”古人语促，时间一长误会就有了。有人说应该是“匆匆，不暇草书”，有人说是“匆匆不暇，草书”。两种理解正好相反，旷日持久而无定论。

二十年前我学这个专业，坚决认为应该是前者。也就是说，张芝认为匆忙中是写不了草书的。我是把张芝和赵壹的话对照起来得出这个认识的。赵壹在《非草书》中引用一句当时疯狂习草书者的话“适迫遽，故不及草”，紧承其后，他发出了“草本易而速，今反难而迟”的感慨。赵壹也是一位文学家，他和张芝的关系，史书中没有明确记载，但我以为他们应该相识。据赵壹说，他看过张芝给朱使君的来信。

当时的草书家都在陕甘一带，根据史书记载，我曾经主张称其为“西州书派”，这是最早也是当时唯一的书家群体。张芝、赵壹都是甘肃人，赵壹熟知这个群体，所以在《非草书》中有选择地、猛烈地批判他们，不过对张芝则多一份敬意，称其为“张先生”。

对照他们的话，可以知道，在草圣张芝看来，草书不能太快，否则就写不好，而赵壹显然是把迟当作写草书的毛病的。赵壹是站在实用的角度看问题，他没有书法家的文艺气质，所以对当时草书的普遍状况予以针砭。

值得深思的是，这个脾气暴躁、貌似外行的赵壹一语成谶，此后几百年，直至唐代新风产生，除却二王等一流大家，许多行草书家都失之软缓。唐太宗说“行行若萦春蚓，字字如绾秋蛇”，批评的虽是萧子云，切中的却是南朝普遍的疲苶之风，甚至萧衍推钟繇而抑羲、献，就是因为他的审美倾向于迟缓。干净利落，迟速得宜，兴至处妍美劲速的二王，在萧衍那里是欣赏不了的。从王羲之到王献之，书写加快应该是显著的。这一点从小王的用笔习惯可以看出来，他的笔下，叠笔出现的概率少多了，方折也被圆转代替了不少。唐初，孙过庭在《书谱》中提出了“不激不励”的最高标准，和“草贵流而畅”的字体规定。一句话，草书还是要适当快一些，什么是适当，只能意会。

但当下一些人作草书竭其膂力以驱驰。今日见一毛孩子挥笔作草书的视频风靡微信，观者或呼为天人。不是草书应该这么快，而是大家爱看热闹。古代文献记载确实也容易给人误会，比如蔡邕的《篆

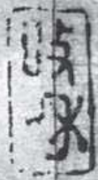
势》说“鹰跱鸟震”，卫恒的《字势》说“鸟飞飞而未扬”，大家看了“飞飞”不顾“未扬”，注意了“鸟震”，忘了“鹰跱”。似乎猛禽就一定得飞快。

注重快而忽略慢，这也很自然，因为从实用来说写字要快，这是高效率的要求，也是熟练的表现。所以，早期一动一静比况书法的迟速论，到后来极易演变为无休止的动态比况，从而隐喻出不可遏止的快。比如李白的《草书歌行》说，“墨池飞出北溟鱼”，“须臾扫尽数千张”，“飘风骤雨惊飒飒”，这些文学语言如果被坐实理解，该是多么不切实际的误会啊！而陆羽在《释怀素与颜真卿论草书》中说“其痛快处如飞鸟出林，惊蛇入草”，更被严重地断章取义了，须知“其痛快处”是前提。或许要问难道怀素的草书还有不痛快处吗？当然，别忘了《小草千字文》《论书帖》啊（图五十五）。

李白这般狂放感性的诗人，书法家们不必指责他，他讴歌笔势的文字，说的都是直观感受，属于欣赏过程的事情，李白没有错，是世人的误会，把他的描述当成了书写过程中笔的运行，可叹。

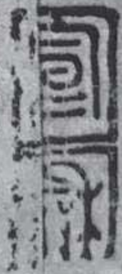
写字不能飞笔疾突，纵横无根，同样也不能像清道人那般下笔颤抖如同筛糠。赵壹说“草本易而速，今反难而迟，失旨多矣”，但是，赵壹所讥讽的那些“西州”草书家群还不至于患上至今未能根治的哆嗦病，只是相比于西汉时期简约快捷的草书慢多了。









图五十五 唐 怀素《论书帖》

从赵壹讥讽“西州派”末流的迟难之弊，我推测张芝的时代连绵不断的狂草已经诞生了。就是说，汉末的狂草书写速度应当比西汉便捷的章草慢许多，这是字体的复杂性决定的。

字体以外，快慢与工具也有关。比如纸，对于书写速度的影响就非常大。生而蓬松的纸必须快，否则洇成一团，熟而紧密的纸必须慢，否则不能着墨。与字的大小也有关，很大的字肯定快不了，这是据生活常识可以想见的事。

草书书写速度的误会至今仍是痼疾，许多坚信楷书可以助益草书的人空有一身楷书功夫，其草书得不到丝毫溉沾，究其原因，写楷书时运笔速度合理正常，一旦作草，顿显癫狂，运笔如飞，顿挫全无，笔迹浮薄。

那么，究竟应该快点还是慢点？快的慢一点，慢的快一点。

2015年1月26日

16 遗神的形式——舍本逐末

古人以形神论书法，今人则阔谈“形式”。

由于书法历史久远，积淀渊深，短暂的当代就书法创作而言，主要的贡献就在篇章形式，其余乏善可陈。当然应该看到，随着时代的推移，超越传统维度的创新越来越难，处于三千年而后的当代，可供发挥的余地要小得太多。但无论如何，当代书法还是应当志存高远，以神韵、气质、精神为艺术目标，而不是自我陶醉地摆弄形式。

书法的历史上没有形式之说，近似于形式的只是形。笔之形，字之形，篇之形，总括而成书法之形。即使形，也很少单独地讨论，往往是与神并举，成为书法理论历史上一个重要的话题：形神论。

形神论当然是以形为根基的。“仰观”“俯察”，是书法之形最初的来源，但其旨不在写实，而在传神。“囊括万殊，裁成一相”，就是说明如何获致形神兼备之效的。这其间当然赋予了匠心哲意，才可以垂象传神，备万法而具一切之神的。书法的一点一画并不确指凿实，如道之冲虚，“用之或不盈”，而是坚守传神，终不致陷入形式的泥沼，这也是书法浩渺容众的博大之处。因为博大容众，所以才人人可以学，人人可以学得。就像宋明理学讲“格物致知”，而几乎不谈格何物，如何地“格”，但学者人人皆能“致知”。

正因为书法产生之日便注重神的传达，因此形的探究从不与之割裂。

蔡邕《九势》的前半段涉及了笔的具体技术，后四势便放弃了技术的解释，转而将笔势比喻为啄磔趯駃，这是永字八法的肇始，是由

形质向神采论的迈进。至王僧虔明确提出“神彩为上，形质次之”，应当说，形神之别已经完全明确，但无论是王氏本人还是那个时代，都没有生发出关于书法形质的专门研究，他们并非暗弱不敏，他们深知那是艺术的禁区。王氏下文说“求之不得，考之即彰”，其意思显然是形质与神采同样殊难措手。

这种书法论并非一家之言，而是有其深刻的时代文化背景。同样仕齐而后入梁的范缜，在《神灭论》中提出“神即形也，形即神也”，“形者神之质，神者形之用”，以及他著名的利刃之喻，都是思想闪耀、逻辑严密的精彩之论。

自从“尚法”二字与李唐近三百年的书法捆绑在一起，学者几乎枉顾生动活泼的事实以众口铄金！但唐人自己可不这么看。张怀瓘说“深识书者，惟观神彩，不见字形”，虞世南说“字虽有质，迹本无为”。质、迹是什么？当然是形，“无为”就是不能度量，不能安排，不能刻意，至于他的名言“机巧必须心悟，不可以目取也”，分明是对客观之形的蔑视，遑论形式！

反观当代语境中的形式，是借目验之实与以臆造之式分析结构，是神的把握江郎才尽之后的绞尽脑汁，是形的研究穷途末路所必然导致的遗神取貌。今天的所谓形式不止停留于方法的层面，它已经引起了观念的变化。观念上对形式变本加厉的追逐，必然使书法由心驰神往堕落为徒具其形，由崇高的艺术退变为庸俗的技艺。它犹如以人体解剖的方法去寻找气质之源，其南辕北辙之恶果可以预见。

应当承认，形式这一概念在当代应该已经获得比较广泛的认同，但是，除了古老的汉字结构之外，当代的一切论述，并未构建起别的形式系统。那么，在讨论书法形式的时候，对于汉字结构的疏离，或者不以汉字结构为组织的研究，都注定是碎片化的，最多成为一己的经验而非共同的通识。既然如此，当代形式研究实际上除却研究的意

图以外注定没有多少理论的价值。至于在创作实践的过程中，形式研究所取得的一切成果不是用不上就是简单得不需要用。

即使在欣赏层面，“书法的形式就是内容”，也是罕见的错误导向，它必然将欣赏由感悟神采的高境地引向对大小、长短、敧正的机械目测。

这个命题初现之时，我不禁再次想起鲁迅先生的伟大，“人生识字糊涂始”，信然！九年义务教育终于让人知道在哲学中形式和内容是相对应的一组概念，然而“就是”云云者却明明阐释着它们的等同划一，这不是令人脑子瞬间悖谬，这是清清楚楚的逻辑混乱！除非对形式这一概念重新做出严格的界定，并由此梳理出一整套崭新的概念，否则，这个与曾经的逻辑的形式长相并无二致的书法的形式，绝对是一个匪夷所思的概念。

因此，我以为，即使这是一个真命题，也有必要和此前的哲学常识区以别之。也就是说，即使“书法的形式”确实“就是内容”，也不能不顾书法的形式终归也是形式这一事实。那么，在概念穿帮的混乱当中，是不能忙于指其“就是内容”的。

因为紧承此命题，必然要面临另一个问题——这还是哲学所谓的形式与内容吗？如果是，形式与内容从此成为一个等集，那么，这不是太极生两仪的生生，这是阴阳顿毁的混沌！如果不是，为何将一组概念完全颠覆为新内容的时候竟没有清晰的界定！我这样的疑问不是出于对理论思辨的兴趣盎然，而是因为在将这一组概念拿来就用的语境中本身就饱含理论的目的。

接踵而至的问题还有，比如，“就是内容”的“书法的形式”是书法的全部内容还是一部分？如果是全部，将置墨色、气韵、神采等于何地！如果不是，与“书法的形式”一起构成内容的还有什么？

破，有时候并不困难，但深爱书法的圈内人必须勇负立的责任，即使我们几十年的实践经验只是对形式尤有感触，也不必夸大为至上乃至代替一切的境地。我们还是在形式的范围内讨论形式，将神采、意境留待高明，留待我们或者可以期许的未来。

2016年6月15日

17 性与情——润色形质

孙过庭在《书谱》中提出“情性”这一组概念，他说“达其情性，形其哀乐”。根据语境可以读出情与性是两个深浅不同的概念。孙氏所说是情性，而非性情，是一种由浅及深的表述次序。

我们的进一步理解是，情是一时而生的趣向，性是与生俱来的禀赋。情可激发而易逝，性难改变而恒久。情由景生，虽千人万人也能感同身受，性因人异，不随事迁。周兴嗣《千字文》说“性静情逸，心动神疲”，从其语境看，性对情有制约作用。

当代书坛注重情的表达，而疏于性的尊重。何出此言？因为在书法的世界，这是一个追求形式，宣扬表现的时代，喧嚣之中，于古老的书写漠然无视。殊不知书写才是揭示深刻的性的最有效的书法方式。而追求形式，宣扬表现，这种创作观念看似抒怀甚至解气，实则书法一切所谓弊端诸如浮躁、恶俗、狂悖、荒谬等皆由此生。

形式往往是有感情倾向的，所以，一般地说，追求形式并非大谬不当。然而，我们必须指出，即使具有感情的形式也无力揭示性的深刻，因为，性的不同往往被虽然具情但难免雷同的形式所掩盖。何况，当代书坛语境中的“形式”，是一个崭新的概念，书法历史的词汇中难觅其迹。书法的历史及理论固然讲形，而关于“式”则极少提及。如果非要寻求概念与式对应，我以为唯独用笔差可当此，因为独具而恒定的用笔既是真草隶篆诸体之范式，也是周吴郑王诸家之范式。当用笔的习惯表现为一定的形式，则会产生相应的笔性，笔性既是字体范式的表达，也是书家内心综合素养的外化，它是风格得以产生的基石。

当下流行的所谓形式之所以不具备揭示性的深刻的优势，乃在于其自身的无法严格定义这一胎生的缺憾。为何流行的形式一旦出现便染患不可祛除的缺憾？因为它与其他艺术门类无法揖别，也就是说，它不具备严格独立的只存在于书法的哪怕仅仅一种形式。那么，它最多富于感情，而这必然与其他艺术之感情纠缠混淆，始终无法清晰地表达书法的性的傲然独立。

但是，我们指出，字中之笔是具有定义性的，它和几十年前流行以至当下的线条这一概念判若鸿沟。线条之不具备定义性，并非时间或者其他的因素导致其发展未臻完备，而是天生缺陷，不可以定义。所以，线条自从提出，便与严格定义的笔画失联，不仅如此，看似自由的线条始终无法完成自我体系的建立以及秩序的完善，始终与绘画甚至自然物象裹挟不清。不能严格地自我定义便失去向深层次发展的可能，不能脱离象便无法实现艺术的纯粹。

而汉字的伟大正在于从实用的层面定义出点、横、竖、撇、捺等笔画，后来，即使汉字的艺术性激烈演进，也始终与文字性缱绻顾盼。在文字性与艺术性之间，历代智慧的先辈都做出了有价值的探索。比如永字八法，堪称笔画从文字性向书法性迈进的第一理论，其中、侧、勒、努、趯、策、掠、啄、磔都是形象的比喻而非朴素的写实。同时，八法又各自对应笔画，严格的定义性从未紊乱。可以说，八法的一端是文字性，另一端是书法性，还可以说，一端是实用的书写，一端是艺术的发挥。总之，八法是形，点横竖撇捺是式，八法传情，点横竖撇捺表性。同样，颜真卿的《述张长史笔法十二意》，其中每一意都是富于哲意的表达，但都与书法的特定的结构形式密切关联。

我们不反对将书法的形式视为书法的本体，但它必须是文字的形式。正因为近代以来书法往往采纳了文字书写形式之外的它形式，比如粗粝的皴、砸等形式，使得情的表达举世趋同，性的差异不能彰

显。写，是深入的刻画，是性情的表达，是情绪的宣泄。字，是孳乳浸多，是道生一，以至生万物。写字是一种独特的、无穷尽的传达。所以，书法就是写汉字，这是我在《书法没有秘密》中的一句话。几年来，关于这句话针锋相对的两种意见每见碰撞，当然，激荡的交汇处就是我本人。我解释过无数遍，但无济于事。现在，我干脆不解释了，我已经没有耐心指出这句话原来的上下文背景。没办法，有人吃鱼就是不愿享受鱼的美味而刻意于渲染鱼刺的骾喉。

但我必须重申，坚持书法的书写基础，不必担心对于情性的疏离。情应景而生，它不会在书写之中“譬如朝露”，而性则对自然的书写情有独钟，它极易被刻意的表现或是流行的形式蒙蔽甚或扼杀。坚持书法的书写也大可不必担心创新的乏力，因为真正的创新究其实质还是自新，其动力来自性而非情。革新的方式是范式在定义范围内的调整，而不至于生成书写范式之外的它形式。比如，弘一法师楷书出自魏碑，而后变法出新形成独具个人特色的禅意风格，但禅意并未将撇捺篡改，它们依旧是各自本身，只是有所收拾调整。汉字的神奇在于其笔画在定义明确的前提下具有无限变化的可能，因此书家人人各异而皆“点画狼藉”。这种调整的力量归根结底来自性。

在书法诸多不同的流派乃至不同的书家之中，普遍差异的性无处不在，普遍具备的情稍纵即逝，他们共同成就了各具风格、符合时代的书法，而笙镛至道、润色鸿业是传统书法的基本担当，纵然千变万化，其润色之功始终不变。子曰：“德润身，富润屋。”当书法的浮躁成为一种时弊的时候，书法不仅不能履行原有的社会功用，它本身也亟须雅化乃至于救赎。这时，我们不能仅仅快意于尽情，更应当着意于随性，以期书法艺术真正百花齐放。

文字的过程即是书写，对于浮躁日渐炽烈的书坛，书写是妙手回春的救赎，因为它来自书法内部，而非外求。它纠正着当代书法在艺术性上的看似张狂其实迷茫的窘境，它涤荡着个性张扬的空话实则千

人一面的尴尬。更重要的是，书写冲刷着书写者自身的浮躁与不安，它雅化着情，揭示着性。

2015年2月22日起草，2016年4月18日改定

18 书家的个性——穷而后工

孙过庭在《书谱》中概括篆隶草章四体书法基本的审美特征之后，提出“达其情性，形其哀乐”。一种字体诚然有其审美特性，而具体到某个人，只要写字，就会表现出情性。字体特性是共性，某家情性是个性。书法可以表现个性，书法必须表现出个性。

而现在一旦说某人有个性，便是一种委婉的批判。个性招致批判，大概也可以上溯千年，不过，至少在唐及以前的书法史，则是挥洒甚至张扬个性。

在《书法没有秘密》中，我将书法史分为两个时期，唐及以前是古典期，五代及以后是变异期。我对古典期给予了“热情的讴歌”，至于变异期，却并非有意贬低，所以低者，是其自贬。当然，对于变异期何以一落千丈，我的论证并不充分，这一方面囿于拙著的体例及篇幅，根本还是缘于我对此殊乏兴趣，变异这个概念便表明了我的态度。

我对苏东坡的寥寥数语引起了一些朋友激烈的反诘。有人指责我将这位旷世奇才贬得太低了，那么，请你按验原文，一看究竟。我原希望，以苏东坡的才气与傲气他本可以和前贤一较高下的，然而，他的犹豫及闪烁其辞让我失望。正是东坡先生的傲气尚不能一以贯之，甚至每见妥协，我方猛然领悟宋之于唐的不可企及。我以为，宋书法与唐书法的差异就如同宋诗与唐诗的神情悬隔，不能说宋人没有好诗篇，但总觉缺少了唐人的激荡变化，多了几分平淡，少了一些气力。

这究竟为什么？我甚至开玩笑地说，是他们的待遇提高了，不需要太坎坷地打拼了。宋代文士不再“弃繻频北上，怀刺几西游”，不再

需要从军边塞，感慨“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞”，不再需要经历“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”这样强大的心理反差。这个时候，穷而后工的诗论忽觉得如此深切，不平则鸣的士夫精神忽觉得如此可贵。“饱暖思淫欲”，满足后的懒散与打不起精神是人本来的劣性，而文艺，包括书法，是需要张力的。

近年来看到一些历史学者对于唐宋历史的矫枉，以期论证宋代的社会发展及国力如何地不逊李唐，甚至有迈盛唐。这些论据涉及社会物质的层面可谓广博，唯独不能顾及唐王朝纵然不乏内忧外患而仍然具备一种大无畏的气概，赵宋的社会不论如何发达、繁荣、精致，却总免不了北方民族强势压轧下的一种逼仄。蔡京季子蔡絛在《铁围山丛谈》中记他和范温谈天，范温愤怒地说“今时士大夫”不能“直道而行”，率“匿情诡行”，他们讨论时势及开元天宝之事，范做了一个非常生动切实的比喻，说“天宝之势，土崩瓦解”，今日之势，“鱼烂也”。

两个时代的大势不同，两个时代书家的个性也大不相同。公孙大娘剑器舞，张旭观之悟笔法，杜甫则发出“天地为之久低昂”的慨叹，张旭形于笔，杜发为诗，后人难有这样的豪情与个性。

张旭没有留下多少言论，但他的《断千文》狂草，以及他的字与裴旻剑、吴道子画并称三绝，都在传达出这个盛世草圣狂放不羁的个性。所以他的弟子颜真卿虽外表朴厚老实，却奉旨赴李希烈之约，视死如归，为国捐躯。“不惟抗节留天地，还有濡毫获蜿蜒”，这是明清之际的王铎处谷底以观奇峰的感慨，颜真卿个性愈久弥真。

当然，不是每一个人都有机会书写历史，但每一个人却无处不表现个性。王羲之北游名山，见中原汉魏名碑之后说过早年跟卫夫人学书徒费年月，后世史家往往以此为不合礼教，必非名士所为，因此认定此事出于伪托。其实，魏晋名士的真情怀与后世的礼法标准当然不同，否则，东床袒腹岂非同样谣传？我更倾向于王羲之等东晋士人具真性情，敢说真话。比如，张芝、钟繇都是王羲之推重的前贤，但王

羲之依然说“假令寡人耽之若此，未必谢之”，也就是说，我要像他们那样下功夫，不在他们之下。除此之外，《晋书》中记载他对族伯父王导的善意提携，也回应了狠话，他执意辞官，在父母的坟前也发了毒誓，以致朝廷无可奈何地放弃了他，这就是个性鲜明的书圣。《晋书》本传说他“少骨鲠”，现在的话就是“有个性”。

王献之的脾气也像他的父亲，谢安问他的字比他父亲王羲之如何，献之毫不客气地说本来就已经超过了，谢安说别人可不这么认为，王献之肯定地反问：他们懂什么？这就是名士风采，自信是骨子里的，个性是由里到外的。

再回顾王献之之前二百年，张芝那句著名的话犹在耳际：上比崔、杜不足，下方罗、赵有余。赵袭当时就是张芝家乡的父母官，在今天，哪一个书法家敢说这样的话，愿意说这样的话。所以，我们不能拿后世的是非曲直衡量千年前的人，尤其是千年前的这些书法家，他们虽然也饱读诗书，但决不能将这些真性情的艺术家与近古以来读四书的腐儒等量齐观。

曹丕的时代“文以气为主”，而今堪称“文以技为主”，酸腐之文，鹦鹉学舌，寒碜之诗，龂龂于四声八病合掌失粘，唯独于思想大意、气节品格漠不关心。书家多声称学王羲之，实则不是千人一面的病态，就是狂躁悖谬的丑态。书家的个性哪里去了！

2015年3月3日起草，2016年3月19日改定

19 书法的气——触手可及

讲书法而谈到气，不是跑题，是概念向形而上的演进，是“进乎技矣”。

若从造字初始的意义而言，气是人口鼻之息。它于生命至关重要，所以，在非常久远的年代，气便以物质为体，精神为喻，上升为一个哲意的概念。孟子“吾善养吾浩然之气”，曹丕《典论》“文以气为主”，都已经是精神的感染，而非肉体的摩挲。因此，每当我看到书法“大师”们或是端着架子不敢稍歇，或是扭捏身子，竭力维持笔迹的连续并美其名曰贯气的时候，更或者是听他们阔谈自己写字“运气带功”的神奇的时候，我都只能付之一笑。当然，即使面对气韵生动的书作，一般人也容易理解身体的翕张与笔迹的豪迈着实无关，因为那是芸芸众生也可以无师自通的生命迹象，它不属于书法过程的任何技术环节。

我们所说的书法之气，在欣赏层面是对内心的深刻打动，在作品之中是对笔墨形式、结构、质感的自然贯穿，它不能脱离字迹挹取而出，但可以目击，可以心赏，可以神会。

在多年临摹王羲之草书之后的某一刻，我曾感叹于王羲之笔下一种呼之欲出的杀伐之气，我的独家体会自然是招致了嘲笑与不解的。这让我想起《广陵散》，第一次聆听便感受到其中摄人心魄的力量，以至欲罢不能。当初一位音乐家朋友将此曲推荐给我的时候，就着重提到了曲中的肃杀之气。《韶》尽善尽美，《武》尽美而未尽善，只是儒家的乐论，它侧重于王道的捍卫而非艺术的解读，艺术原本就崇拜生命的力量。想当初帖学的衰败正是缘于二王后继的乏味与消沉，他们把那位“骨鲠”坚贞的右将军，渐渐打扮成一个秀丽温顺的文人雅

士。殊不知“龙跳天门，虎卧凤阙”，“右军如龙，北海如象”，这才是见过王羲之的人眼中的王羲之。当然，“子不语怪力乱神”，文学的比况宣扬的未必是力，它揭示的是王字中的龙虎之气。王铎的崛起，扭曲的只是笔之形，演绎的正是王书的龙虎气，所以，他始终对坠入野道的讥议直呼“不服”。虽然他将混元苍茫讹变为翻江倒海，但其用心良苦，其历史贡献不容泯灭。

相比而言，当代许多千人一面自诩二王家法的大作其实是刻意造作，奄奄一息，普遍元气亏损。回顾历史，草书是战争的产物，是西北干旱与荒凉地带的历史遗珍，那个时代的草书不至于这般客气。其实不止二王，不论是颠张醉素还是颜柳欧赵，他们都有一种直出胸臆的真气，借此不仅成就了自己的风格，而且，我谬以为赵孟頫所谓的“用笔千古不易”，也与此真气弥漫息息相关。因为，书法之气，终归还是笔，它不是某一笔的形，却基于这样一个个形，它不是某一次钩扯连环，却处处表现为这种巧妙的连带。

“善鉴者不写，善写者不鉴”，在鉴赏家那里，气可能是一个玄虚的概念，但在书家眼中，气不是一个迂阔的谈资，而是学习中一个切实的环节。比如临摹，高超的临摹，不仅是对形的严格把握，更是对气息始终贯彻。学习书法的人一个普遍的问题是临摹一个样，自运一个样，为何临摹的功夫不能直接转化为创作的能力？因为即使没有学养与思想的支持，徒具其形的临摹与法书也可以犬猴相似。但“相由心生”，“书如其人”，一个人笔迹的猥琐、孱弱、散乱、鲁莽，都是因为文化自信的缺失，自信源于学养的深厚和思想的强大。从临摹到创作，当然可以有技术的保障与修正，但这个复杂的过程其实更是一个自然的过渡，“虽学宗一家而变法多体”，所以其中没有一个清晰的路径，这算是万幸，如果有，那必将是一条平淡无奇的路。虽然大家都在奢谈，但没有人讲得了创作，因为气颇具个人色彩，大家讲的都是制作，因为方法是人人可以借鉴的。这很无奈，但这就是书法现实。

书法之气弥漫于书家笔下，是来自传统的积淀、优化与独出机杼。若没有这种饱含着深厚积淀的真气，书家对于传统法书的解读与演绎只能是干涸、僵化、细碎的。我曾说过，一些所谓学王的人是某地王羲之，不明其意者以为有意贬损，地域黑，其实我何苦拿弄笔染翰之事以犯众怒！只是说一些本来的局部小风气堂而皇之地成为几乎唯一的理解，将许多本来有前途的年轻人给框死了。我不知现在的男子汉为何不敢按照自己的感受去学习王羲之，前提是我深知每一个人其实都有自己的感受。二王书风沦为“千纸一面，一字万同”的展览体，不是二王的错，是学习者没有底气。

又如当下学篆书者往往不离赵之谦半步，赵氏并非不可学，只是不至于也不应该一统江山。当一种字体集中于一条解决之道的时候，它一定死路一条。在取法问题上举世趋同，是历代书法最终萎靡的死结。谁率先打破死寂，谁就有可能是创造历史的人，这当然是勇冠三军的气度。

2015年11月22日

20 心悟之力——略说笔力

笔力是书法欣赏的积极效果，是点画之形及相互关联之势外耀给人以深刻的打动。

笔画固然具其形且备其势，但终究出于眼见，所谓笔力究竟从何而来？笔力由通感而生。

通感是人的本能，人有五官，所感不同，而皆能会通于心意。意既可以是一种综合的结果，也可以是一种转换而来的感受。《心经》讲眼耳鼻舌身意，将意与五官同列，实因五官殊途终能同归于意。不过，虽说通感出于本能，但欲致得意忘言之效必须于所涉诸事都有相当体验，否则，往往熟视无睹。同样，书法中的笔，观于眼，感于心，力通于身，甚至不觉为之蠢蠢欲动，如此奥妙是需要一定的天资或者专门训练的。虞世南有句名言“机巧必须心悟，不可以目取也”，笔力就是书法诸多机巧之一，是张怀瓘所谓的“心悟之力”。我的乡贤张载夫子曾说“学贵心悟”，书法力的获得当然也是学而后知。

正因为笔力由通感而生，所以，它与膂力毫不相干。它的产生仍旧在于笔，是借助笔画的形势才得以表现出来，这一点，古代的书家早已深悟洞察。蔡邕说“藏头护尾，力在字中”，这个力就是笔力。对于如何获致笔力，他提出“藏头护尾”，就是对笔画之形的具体要求。把抽象的笔力落实为具体的笔画之形，无疑是极其理智的认识。这一认识，为创作过程与欣赏过程划出一道清晰的界线，使得玄妙的书法意象可以通过一定的笔墨形式表现出来，由此保障了书法的可操作性，使不致误入玄虚的歧途。将书法之力诉诸笔之形势，这一方法为历代所尊奉，形成一个优良的传统，如李世民在《笔法诀》中说：“努

不宜直，直则失力。”所以，形势具备而生笔力，这是古代书法传之久远的宝贵经验。

求笔力于笔墨形式，必然会进一步求诸书写的过程，因为书写的过程与书写效果几乎是密不容针。蔡邕在《九势》的下文说：“下笔用力，肌肤之丽。”肌肤之丽，即为笔墨之形，如果和上一条一起并观，这句话其实已经将笔形与笔力之因果关系搞含混了。只是在书法这样微妙的过程之中，在直观的感悟而非理性的思辨前提下，含混并非谬误，而是另一层面的生动的认识。那么，这里的力，究竟是笔力抑或执运之力已经难辨，甚至只有将此处之力，做出有执运倾向的理解，可能更符合蔡之本意。至于他第三次提到力，“画点势尽，力收之”，可以说已经彻底滑向了执使转运的动作环节，这也是书写动作、效果与欣赏的三者统一。当然，由于第一条的斑斑在焉，我们仍然可以将“力收之”理解为对笔画之形的严格把握。

纵观古代书法理论，恍恍惚惚地徘徊于笔力与执运之力之间，正是古人的高明之处。卫恒的《四体书势》也是把理性的书写与抽象的感悟把握得恰到好处，处理得水乳交融。如他在《字势》中说：“引笔奋力，若鸿鹄高飞。”这当然是挥运之力，但“奋力”一词，对于运笔的具体快慢以及膂力之大小都还是待论的活脱之说。所以，卫恒并没有误会笔力，反而十分清楚何为笔力，因为在此之前，他的上文说得很明白：“措笔缀墨，用心精专，势和体均，发止无间。”这都是书写的技术层面的要求。还因为，他以“鸿鹄高飞”为喻，高妙地消解着现实的挥运。

笔力是抽象的，但表现笔力的技术素养是具体的，在所有具体的经验中，“骨”这一概念的提出显示出弥足珍贵的理论价值。可以说，在有关书法的文字中，骨是笔力的另一种形象的表达。

卫夫人《笔阵图》说“善笔力者多骨”，对笔力的外在表现给出了一个形象的比喻，从此，笔力与骨这一组概念作为主体与喻体深入人

心，自由替换。王羲之说李斯、钟繇等人书法“骨甚是不轻”，就是说他们的书法笔力不弱，王僧虔说张芝、索靖等人“笔力惊绝”，萧思话“笔力恨弱”，郗超草书“骨力”不及父，《采古来能书人名》说王献之“骨势”不及父，都是对笔力与骨互为表里这一理论的继承。

当然，“子不语怪力乱神”，古人虽然崇尚笔力，但自始至终，在头脑清楚的理论家和书法家那里，力被限定以恰当的方式表现出来。为此，一个重要的概念与骨相伴而生，那便是“筋”。卫夫人说“多骨微肉者谓之筋书”，又说“多力丰筋者圣”，骨辅以筋，就是笔力最为恰当的表达方式。

笔力，无疑是书法因素的积极面，然而，古人一直不断地提醒笔力表现的过犹不及。王羲之说“力圆则润”，我们当然可以理解“不圆”之后果，如肆力、焦灼于力等鲁莽粗劣之弊。萧衍说：“纯骨无媚，纯肉无力。”骨与肉、力与媚不可偏颇，这一要求似易实难，即使一流大家也未必可以时时不偏不倚。比如，欧、虞书法孰高孰低？客观而言，欧阳询历史影响在虞世南之上，为何欧体影响深远？其深层原因仍然在书法本身，唐人已经道出其中玄机，即欧阳询笔力远非虞世南所比。张怀瓘《书断》说“论其成体，则虞所不逮”，什么是“体”？萧衍《观钟繇书法十二意》说过：“力，谓体也。”所以，欧体之所以堪称一体，正是以笔力胜。至于虞世南，窦臮的《述书赋》一个“茶”字，道尽了其笔力的软弱。但是，并不能说在书法上欧阳询完胜，如果除去政治等因素，笔力外耀是欧体长处，也是短处。所以，张怀瓘又说过：“虞则内含刚柔，欧则外露筋骨，君子藏器，以虞为优。”既然如此，为何欧体成为千年来楷书的不二法门？因为比较而言，欲使书法成体必先具备筋骨，这是需要积年累祀才可能达到的效果。因此，唐人非常重视书法之骨，徐浩提出“初学之际，宜先筋骨”，以明其轻重缓急，李世民说“心若不坚，则字无劲健”，又说“太急者病而无骨”，则是方法的经验之谈。

笔力，出于心悟，与四肢的发达风马牛不相及，它崇尚筋骨辅车相依，外耀内含，不是峣峣易折的生硬，而是柔中带刚的浑厚气力。实践于书写，则下手干净，轨迹正确，不可移易，此近乎力矣。

2016年11月15日

21 生成意象——通感的妙用

笔墨之迹，是如何具有了无穷无尽，乃至生命意义的书法意象的？是因为通感的存在。因为通感，即使再简单的笔迹都具有意义。是通感，生成了书法的意象，将汉字的书写演绎为笔墨的艺术。

古代的书法理论不会证明通感的存在，更没有去讨论通感的原理，只是以切实的体会去揭示通感的妙用。比如崔瑗，在《草书势》“观其法象”一句之后，便排比铺陈万事万物，然而他深知是在状写草书，因此，他后文并没有忘记回到书写。

蔡邕也是铺排状物的高手，但他意识到书法之“体”，与自然之“形”毕竟不同，因而提出“为书之体，须入其形”，似有区别之意，实为转换之机。体，这里指字的体势，是眼见的笔墨形态；形，不是书法之形，而是万物之形，蔡邕举日月云雾、利剑长戈、坐卧往来等以为例。“须入其形”，是说书法必须具万物之形，但那不是对笔迹之形的要求，而是对笔墨意象的呼吁。笔迹之形本来只是无意义的图式，一旦赋予其万物之形，情便由此而生，一点一画便具备了超越汉字本身的意义。不过，蔡邕的喻体毕竟多自然之物、宇宙之象，因而，情，不是自生的，而是赋予的，物与象的价值都是在感情与笔墨之间架起了一座桥梁。然而，转换与媒介的存在某些时候显然是多余的，所以，蔡邕之喻也浑然不觉地混入了“坐卧往来”等本身就几乎包含感情的人的形，尤其是将“愁”“喜”之态厕于其中，就属于纯粹意义的人之情绪，它不需要中间的过渡，那么，就等于宣称笔墨是可以直接传达情绪的。

笔墨可以传达情绪，其根本在于笔墨之形可以赋万物之状，其实也就为笔迹赋予了感情色彩。形与情之所以可以关联，是因为通感的

客观存在。《心经》讲眼耳鼻舌身意，眼耳鼻舌身是五感，意则更高一层，是其间相互的关联与传达。书法的意象、意境在生成前的一瞬都只是感于眼的笔墨图式，赖意与耳鼻舌身感交互通，便成为一种复杂的高级的体验，所以，书法之形仅可以入于眼，而书法的经验则得之于五感。

古代的书法理论，除非作为技术指导性的文字，一般不会直接描写笔墨的形态。然而，古人不描写书法的形态，却直接代之以意象的描述。所以，不论是鉴赏的层面、创作的层面，都会提出对意象经验的要求，和对胶柱于笔墨形质，不思开悟的批判。王僧虔说“神彩为上，形质次之”，张怀瓘说，“惟观神彩，不见字形”。

当然，直接描述意象，也有出于叙事方便的考虑。在蔡邕的《九势》中，后四势的解释，如果继续固守笔纸的层面，恐怕费尽口舌也难以说清，而一旦将书法玄妙的揭示转换为其他大众经验的描述，则寥寥数语，便与人心有戚戚焉。

崔瑗当然也有通感的经验成竹在胸，所以，他可以不加解释地在自然描述与书之心法之间自由切换，紧承上文鸟兽百态直接提出“一画不可移，机微要妙，临时从宜”的书写原则，这需要对于通感原理多么高的认同！只要世界是无穷的，通感便是无穷的，任何一笔都会有恰当的意象与之同时产生。通感的本质就是要为某一感官的任何一次感知提供一种或多种不同感官途径的感知对应，这是相互印证，也是古人所谓的“心悟”。那么，任何一个笔墨形质、布局形式，都会有通感的作用，经验的支持。这种经验反向于书法的过程，又不断改善着书写，矫正着鉴赏。通感是双向的，经验与书写的作用就是相互的；通感是多维的，书写的经验也就是多维的。成功的书写过程，何以做到随心所欲而毫厘不爽、意象横生？就是因为眼观与心悟是同时发生的。而粗鄙的“书法”却往往在成熟的汉字中拙劣地加进具象的因素乃至物形，见山画山，见佛画僧。我以为这是书法发展中的“返祖”，是

怪胎。其深层在于不知书写的经验是多维的，五官之得皆可化于笔端；不知欣赏的经验也是多维的，五官之得皆与笔迹心有戚戚焉；更不知眼观与心悟是同时发生的，所有的心悟皆无须以笔墨之形为具象。

蔡邕以后大约二百年，出现了《笔阵图》七条，表明书法阐释的经验已经相当丰厚。我相信《笔阵图》自始即无图，图，在这里是意象，不是具体的图式。即使有“图”，那一定是孙过庭见过的“执笔三手”之类的辅助，绝不会是真正的“笔阵”之图，二者不容混淆。因为笔阵之图是只可意会的高级体验。先哲聪明地使用了七个比喻，让无处不在的通感在此发挥奇效，从而完全舍弃了笔墨之形的烦琐描绘与纠缠不清，直接出之以万物之形、生活体验，这无疑是通感原理的妙用。那个时代的笔势、笔赋之类文字，连篇累牍几乎都是对来自五感的经验描述，看似离题万里，与书法究竟何干？当然是息息相通，甚至此即彼也。

又过了大约两百年，“永字八法”的出现，是借通感表达书法技术这一独特的叙事方式的一次伟大总结。书法是中国特有的，有关书法的叙事方式也必须是，实际上确实也是特有的，任何对其他概念及逻辑的引入都是纳枘于凿的莽撞与外行。与永字八法相类似的，如欧阳询之《八诀》。《八诀》第八，一反前七诀巧用比喻以施阐释，变为直接对具体技术动作的描绘：“一波常三过笔。”如此一来，不仅全文在阐释方式、语言、体例诸多方面不能前后一贯，而且使第八诀意象不明，反不如永字八法，仅一“磔”字，而意象全开，洞彻分明。我不明白欧阳询这个时候怎么忘记了“激石波”这样生动的阐述方式。所以，永字八法虽则八字，却前后经历四百年发展完善，堪称古代书法理论的里程碑。

黑白的、二维的点画，加以字法的统摄，可以“天雨粟，鬼夜哭”，但如果失去了通感的妙用，无疑会成为毫无意义的图式。

2017年8月20日

22 “专业化”临摹是一个误区——过犹不及

这些年有一个崭新的概念叫作“江湖书法”，仅这一个概念，就是最蔑视的批判。“江湖”这个中性词被赋予贬义的色彩，很大程度上是因为这些年来与书法有染。准确地定义江湖书法，或者说清楚和它对立的是什么书法，确有难度，有人问到“江湖书法和学院派”有什么不同，仅此一点，可以看出它与学院派的格格不入。然而，学院派就好了吗？恐怕也未必。在艺术的范围谈“学院派”，仍然是一种贬义，艺术原本是无须学院的壁垒的。不过，我还是必须回答，“以是否从临摹入手”予以区别。

其实在回答这个问题的时候，我对于江湖的所谓“书法”不以临帖入行而是信手胡涂乱画的反感是有明确表达的，或者，江湖书法即使也坚称自己临摹某帖，实则是名副其实的不知深浅、我行我素，最多是六经注我。然而，这不等于我完全赞同“学院派”的临摹。在临摹问题上，江湖派的懵懂无知、无法无天和学院派的吹毛求疵、支离破碎看似风马牛不相及，却同样离题万里，至于区别，无非是过与不及。

临摹固然是书法入门的重要手段，但今天的一些方法却新奇得多，别出心裁得多。和古代相比吗？用不着，和我小时候的20世纪七八十年代就已经是两回事。这些年由于高校内书法专业的大量设置，诞生了一些影响很大的专业化的临摹方法，比如解析临摹。

解析临摹容易导致两个问题：一是技术至上，从而忽略书写感的培养。解析临摹把帖字肢解为一个个的技术动作，对每一个动作仔细分析，反复临摹。适当的这种分析练习，可以准确掌握笔法、字势等等。但是，长期的解析会令人无意之中“目无全字”，渐渐将原本汉字的、语言的、文学的联系淡化，反而加强一个个书法技术，最终至少

在一定程度上将语言缀合代之以书法组合。所以，专业化临摹在局部的细节上倾注大量精力是一个严重的误会。它所导致的另一个问题是：书风严重趋同，甚至千人一面、一字万同。篇章、单字，甚至是一个笔画，事实上都具有相当大的包容性、可塑性，即使同一个字，不同的人会有不同的书写习惯，却并不妨碍字法的正确。书法之所以是书法，是因为人人都可以有不同的发挥。而临摹被解析到一定程度，就会眼中手下尽是技术，泯灭个性，书风就会趋同。

传统临摹注重感觉的培养，不是不做微观分析，而是作为一种补充。传统临摹不会拆解单字，因为临摹的同时也要识字。所以，字句不识，就开始一遍一遍对临十分惯常。笔法、结构、位置关系、行气、章法都先不去细分，“糊里糊涂”地照抄，等暴露出书法问题的时候，再加以注意。实在遇到难点，当然也不妨掂出来单说。这样的临摹看似见效慢，但对于成就书法的几十年漫长历程而言，它是恰当的。这样临摹的所有东西都是在实际的书写中练出来的，学到的东西也就是活的，用得上。更为重要的是，它从一开始的心理就是自然的，放松的。所以，在《书法没有秘密》中我提出创作与临摹是同时发生的。

现在的专业化临摹，要复杂得多，深奥得多。举一个例子，仅是一个入笔方法的练习就足以连篇累牍，在一张纸上不厌其烦地数十次重复。脱离了格调、意境表现的技术动作，有什么反复揣摩的价值！殊不知运笔的全部意义都存在于汉字的环境之中。支离破碎的“技术”更多是自找苦吃，甚至故弄玄虚也未可知。

一般来说，实际书写的训练不需要太多的理论，但当代的书法专业即使在临摹这件事上，也不时抛出新的概念。前不久有人给我谈“块”和“面”，我不知道提出这两个概念有何必要！无论是块还是面，不过就是书写过程的重笔，下按充分而已。假如谈这个问题不离提按，那么，不仅笔迹的厚重照样表现为块面，而且笔画现象本身都

是具备明确的用笔动作指向的，甚至就是具体的动作，而块面的提出则割断了这种指向与联系。古人为何谈书法三句不离笔法？因为它连接了现象与过程。

不论主观是否承认，专业化训练的前提，是假设受训练者都是缺乏灵气的低能儿，而传统练习相信教化可以开启上智与下愚。专业化的临摹容易把现象当成必然，这就把虚活的奇趣坐实为僵硬的动作，把水乳交融的关系先四分五裂而后予以组合，把生动的行气歪曲为固定的形式，把自然而然的墨色直白地演绎为浓淡的机械间隔与穿插，甚至漆黑一团或者干枯满纸。

专业临摹的深层次原因其实是剥去书法的文化价值，将其简单化为一个单纯的图式。所以临摹更多侧重表面的形的关怀。我在一个书法专业班上教书的时候，发现一个现象：几乎所有的学生都一上来就在忙于完成一件完整的临作，并且一旦完成，就会予以装裱，显示出对于这件临作的珍爱。我以为这样的临作几乎没有实际意义，真正进入自由创作前的临摹，应该是废纸三千那样的与自由书写毫无二致的自如的临摹。诚能达到这个地步，临摹未必一定要表现为一张完整的临作，至于装裱更是别人的事。

每个人都有自己固有的一些习惯，并非临摹可以彻底改变，不同人即使临摹同一件作品也是有所不同。但由于临摹毕竟有据可查，加之专业训练的严格，临摹阶段大多数人还可以保持不十分走样。创作阶段却完全不同。人的自制力毕竟有限，加之庶务冲淡，他人影响，渐渐就会离帖愈来愈远，甚至由着性子写，几乎只剩下自己，难觅帖的影子。因为专业临摹训练的是技术，不是修养，技术是可以走样的，而修养可以愈加深厚。

面对学书法者普遍存在的问题，即“临摹是不是越像越好”，我往往一时不知如何作答。理论上讲当然，为何是理论上？因为像帖，不

等于“入帖”。入帖是活跃的自然的书写，像，却可以刻意地制作，机械地描摹，这个像，依葫芦画瓢就可以做到。

2017年7月22日

23 书法的风格——自我的、公认的、积极的

什么是风格？英文中风格这个词也是形式的意思，但在书法中，风格和形式却有所不同。形式侧重笔墨外在的描述，它一般由笔法、字形以及行与篇的结构逐层构成，而书法的风格，至少还应当在此之外涉及墨色、气韵、神采等等。不仅如此，风格甚至应当包括作品的实现过程，即书写。比如，一定的笔墨效果，可以表现出迟与速、躁与润等非视觉的感受，这无疑将严重地影响到风格。

不能否认形式某些时候也颇具意味，但形式对于感官提示的复杂程度远不如风格，甚至大多数情况下没有提示，虽然这个时候它一样可以分析、可以研究。而风格任何时候都是对多种感官综合的深刻的调动，因此，凡是风格都是复杂的。甚至可以说，形式是机械的，最多是科学的，而风格则是人文的、精神的。

究其实质，书法的风格是人格的笔墨化。什么是笔墨化？就是不从其他的言行举止去表现人格，而是从写字表现出来。所以，书法史上有“书如其人”说。五丈原上有署名岳飞的行草书《诸葛亮前后出师表》，共计四十几块刻石，篇幅浩大，加以书法潇洒飞动，刚劲有力，大开大合，这样的文章以及书法风格都与岳飞十分契合。所以，不管这个书法是不是岳飞真迹，人们对此深信不疑，朱元璋还在后面题了八个字：“纯正不曲，书如其人。”

风格是客观存在的，可以说，书法一旦诞生，便具有风格。但是，将风格的探究上溯至人本身，是艺术研究走向自觉以后才可能达到的深度。《说文解字·叙》有一句名言：“书者，如也。”然而，这里所说的如，是仰观俯察的结果，即使涉及人本身，也是将人视之如同万事万物，是向外的观照而非自觉的内省，它与风格、人格毫无瓜

葛。但是，“书者如也”这个命题，有时候被错误地当成了风格与人格关系最早的揭示。实际上，虽然风格是客观存在的，但风格的明确意识却是后天形成的。在汉代，即使到了后汉，书法中的人格也并未觉悟，自觉的风格意识也尚未形成。《说文解字·叙》中这个著名的命题，实际上是对早期汉字的象形性、指事性的阐述，正如后来段玉裁《注》所说：“谓如其事物之状也。”

这个命题在虞世南那里似乎已经与风格联系起来。虞世南《书旨述》说：“书者，如也，述事契誓者也。”我以为“誓”，在此无论如何也脱不了人的干系，大体可以解释为思想意志，“契誓”就是合乎意志的意思。那么，在虞世南看来，书是对人的意志的表达，这个观念更进一步，必然导致风格即人这样的认识成果。

至刘熙载说：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”许慎关于造字的命题就完全演绎为书法风格的命题，风格的实质是表达人，风格即人这一艺术法则被表述得清清楚楚。回顾历史，“书如其人”的风格观深入人心，但与“书者如也”的象形观不容混同。

词是有感情色彩的，风格这个概念也不是一个不偏不倚的描述，而是颇具感情色彩的。并非书法中的一切笔墨特征都可以称之为风格，风格是积极的、正面的特征最概括的表达。不同的书法风格理论上讲并无优劣之分，但是风格却是优势笔墨的体现，劣势，即恶俗之笔墨是不可以妄称风格的。由于笔墨的不断优化，风格也会不断地优化，以至出现事实上的雅俗与高低之分。尤其是孙过庭说的“任笔为体，聚墨成形”，虽然也貌似一种风格，其实是任性的涂抹，是斩断传承的别出心裁，都只是十足的自我，与风格相去甚远。

风格当然是针对个体而言的，但形成风格的因素及其过程却一定能够条分缕析，从而表现为前人共同的经验，或者说，风格是崭新的，而风格的成因却是旧有的。所以，风格不可以预设，却可以塑

造，可以锤炼。塑造必须求诸先民共同经验的积累，一个具体的书法家对这种经验熟练掌握，有所抉择，重新组织，自觉运用才可能形成风格。所以，风格不是可以轻松获取的，一个人必须经过千锤百炼而后可以言风格，在废纸三千、参透笔理、独出机杼之前是不遑奢谈风格的。

风格的锤炼往往是一个漫长的过程，没有一个可以直接套用，生吞活剥为我所用的风格，因为，风格的形成同时需要内求。禀赋即风格，或者说，风格存在于人的禀赋之中，它当然不会以某种艺术形式存在，否则，人天生就会是艺术家，它只是以人的本能形式存在。人的本能形式通过漫长的学习，可以外化成为行为方式之外的艺术方式，这个转化的过程，就是风格形成的过程。俗云“江山易改禀性难移”，把这句话用于说风格与人的关系，那么，风格是可以改变的，而禀赋因素是不可以移除的。

风格为何是可以改变的？因为风格不是体，而是用。刘熙载《书概》说：“意，先天，书之本也；象，后天，书之用也。”这里所谓的意，是人的禀性，是一个十分复杂的多面体，而象，是成形于纸上的笔墨。禀性中多方面的特质并不是一次性在笔墨之中全部体现出来，而是阶段性、选择性地表现。因此，风格可以激发，可以发现，可以变化。风格是一个复杂的高级感受，即使是所谓某一种风格，究其成因，也不是一，而是多。所以，书法风格的表象在笔墨，但风格的形成绝不仅仅在于笔墨。

黄庭坚说：“学书须要胸中有道义，又广之以圣哲之学，书乃可贵。若其灵府无程，政使笔墨不减元常、逸少，只是俗人耳。”实际上黄庭坚的这段名言，也是关于风格形成的理论，简言之，就是不断提高字外功夫，形成自我风格，锤炼风格。

2017年9月20日

24 “人书俱老”——另一种纯真未泯

《书谱》说：“初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老。”可以看出，在经历平正、险绝、复归平正的磨炼之后，“分布”的技艺可以抵达最高的境界，是为人书俱老。

分布又该作何解？简单说是分间布白。难道仅指结构而不论笔的质感、意味吗？当然不是。笔与结构，如步之与履，相辅相成。如果继续以步履为喻，则人书俱老之境，如步履轻盈之中别具一种坚定，黄庭坚说的“笔力恍惚”，略与之相似。

这里的人之老，是人情练达，当然与年齿有关。孙过庭说：“思则老而逾妙，学乃少而可勉。”年岁老者，长于思辨，在学书的漫长历程之中，是主于体悟的阶段，表现在作书过程，是“规矩谙于胸襟，自然容与徘徊”。这个时候的书迹，举手投足都是思辨之后的不可移易，是“囊括万殊”却高度和谐统一。

但是，“人书俱老”却不是没有升华，徒有“一把年纪”的民之贼，是参透大道之后的从心所欲不逾矩，身可以老，可以少。如甘罗相秦，年方十二，荀卿在稷下，三为祭酒，最为“老师”。

书法崇尚老气，是梁代萧衍、陶弘景、袁昂等人开此风气的。晋宋以来崇尚遒媚的风气至此一变而为崇尚老气。这个巨大的转变，首先是书法史内部的一种自我调整。简要说，在妍媚的道路上，王献之比王羲之走得更远，而二王，比那个时代都走得远，论者称王献之“骨势不及父，而媚趣过之”，说的就是这个意思。二王以后的宋齐时期，

妍媚之风越演越烈，作为对这种风气的一种反动，审美走向“古质”，是书法史内部暗含的一种纠偏的原动力，是迟早要到来的。

所以，萧衍对于钟繇的推崇就适时地出现了。虽是一代帝王，萧衍的个人偏好，之所以可以左右时代的风尚，重要的原因还是他的趣味与书法史当时的态势一拍即合，加以陶弘景诸人的唱和，风气翕然丕变。

在今天可以看到的文献范围里，是萧衍、陶弘景的君臣唱和，破天荒地提出了“老”这一审美概念。陶弘景对于萧衍《观钟繇书法十二意》的吹捧不无希旨之嫌，但“山中宰相”确实也是皇上的知音，他说：“元常老骨，更蒙荣造，子敬懦肌，不沉泉夜。”在陶弘景看来，这都是陛下圣明，优渥所至，才可以出现的伟大奇迹啊！不仅钟繇蒙此再造之恩，王子敬这个小子也占了便宜，他那“懦弱”之书，必须仰仗当今圣上方不致沉于泉夜。真是三十年河东，三十年河西！

然而，什么是老，萧衍们认识并不深刻，他们反复申述的老最为显著的特征只是“密”。什么钟繇书“意气密丽”啊，什么“行间茂密”啊，什么自己近来“大觉劲密”啊，而这个高明得近乎神秘的“密”，连王羲之都达不到！他们貌似颇有见地地说王羲之只有学习钟繇的时候才“势巧形密”，而且“胜于”自运。至此，那个“兼精群法”“古今莫二”的王羲之，那个“终古之独绝，百代之楷式”的王献之，都必须感恩钟繇的荫泽！至于钟繇若非王羲之的首先力推，极有可能声名磨灭这段往事，大家早就忘得一干二净。

实际上，胜与不胜，主要还是喜好的问题。而所谓王羲之自己写则“意疏字缓”，这不是熟视无睹，这分明是装瞎！五百年后，宋代的理论家姜夔肯定了梁代君臣以“密”这一笔墨形态对于“老”这一审美特征的反复阐释，指出老的要义全在于密，即“密欲老气”。作为无关自身利害的旁观者，姜夔也很公正地阐发了与之对应的，二王父子相对

钟繇所表现出来的确确实实的“疏”的价值。在姜夔看来，疏，不是“意疏”，而是另一种美的存在，“疏欲风神”。

实际上，作为经典，二王自是二王，钟繇自是钟繇，他们都兼具风神与老气，只是侧重不同。偏见的产生，根本在于以一己之好度量经典，去取古人。梁代君臣的审美偏向固然有校正风气的客观作用，但出发点未始不是立足于自身的趣味偏狭。据张怀瓘说，萧衍的草书“状貌亦古，乏于筋力”，这种貌古而乏筋力的草书，不是老道，是老朽，是对自然天机的无奈疏离，是对潇洒风神的不可企及，是对妍美遒媚的未尝梦见。

正因为偏见的存在，所以可以莫须有，也可以置若罔闻。同一个钟繇，在齐梁两代判若两人，就一点儿也不奇怪，这是六经注我、各取所需式的解读历史必然会出现的结果。王僧虔，不能说不具法眼，而他眼中的钟繇则是“婉媚完好”，不是“殆同机神”的倚老卖老。还是那个二王父子，在袁昂的眼里，右军书“如谢家子弟”，子敬书“如河、洛间少年”。所谓子弟、少年，别管谁家的、哪里的，“不老成”似乎是肯定的。看来，不喜欢就是不好，这是自古已有的武断的审美逻辑。只是面对二王高山一样的存在，人在江湖的袁昂对旨意做了牵强的附和之后，良心却并未泯灭。所以，不老成的二王是“子弟”，是“少年”，故作老成的陶弘景则是“吴兴小儿”！且看小儿是何种面貌？袁昂说：“形容虽未成长，而骨体甚骏快。”陶弘景的这个形象，怎么看都有一点“人碎鬼大”的不真诚。

所以，真正的老，是人书俱老。是经历了平正而能险绝，险绝而复归平正之后的“通会”，不是老于世故、奸宄满腹的狡猾。甚至说，真正意义上的老，与媚好并非格格不入。因为，老，不是形同枯槁，它可以富于情趣，可以“枝干扶疏，凌风霜而弥劲”。

实际上，没有情趣的“纯老”，是顽固，是刻板，是无法定义在一定的审美高度的无聊。所以，即使萧衍，也还按捺不住对于媚趣的渴

望，他与陶弘景讨论“纯骨无媚”的客观事实，他还说钟繇书法的“巧趣精细”。

《观钟繇书法十二意》说：“巧，谓布置也。”所以，高妙的巧亦是人力所为，即使它大巧若拙，不露痕迹。人书俱老，是分布的自由境地，即使它已然平淡天真。

2017年12月5日起草，2018年6月7日改定









第三章 书法之史

25 署名流变——书法意识何时觉悟

书法意识，是可以通过书法读出的。也就是说，书法的背后必然有书法的意识，这是显见的事实。然而好事的研究者并不甘心，他们希望寻找这个事实以外的证据。假设古代的字迹都能够有个落款，最好名字之后再缀一“书”字，相信纷扰是可以罢休的。遗憾的是，我们现在不可或缺的落款及其一般约定，是迟至明清才逐渐确立起来的。

历史上的古老文字，不是没有款，而是很少现代式样的款。不同时期，不同场合，款及其方式有别。

比如，略同于现代落款的，是上古文字中有署名。文献记载署名是两千多年前的事，《礼记》所谓“物勒工名”，说的是战国器物，而署名则是更为久远的传统。

殷墟卜辞中的贞人因为最早在文字中留下名字而备受关注。贞人的主要身份是占卜者，但大家对此并不感兴趣，因为这一点很肯定。至于贞人是否同时是书写者或者直接称其为书法家，则争议不休。1937年，长于考据的郭沫若对这个问题并未经考证，在《殷墟粹编》中便说贞人就是殷世之钟王颜柳。我以为他的貌似武断不无道理，因为在研究古文字和古代史之外，他是个书法家，他直接读出了卜辞中的书法意识。可能会有一个疑问，贞人若是未曾书刻卜辞而只是占卜呢？

我们承认贞人的确主要以主事人即占卜者的身份留名。但至少无法排除他同时兼事书刻。卜辞中有一种“同版并卜”的现象，也就是两个贞人的卜辞由同一人书刻在同一块龟甲上面，当然有可能这个书刻

者是贞人以外的第三人。不过，两人占卜，其中一人书刻，这种可能性也是无法否认的。

此事姑且不论，贞人在文中的具名方式“某贞”却成为后来书法署名的一种方式，如晋人尺牍。晋人尺牍恒云“某报”“某白”“某拜”，与卜辞之“某贞”如出一辙。实际上，不仅晋代的名家尺牍，古楼兰出土的汉晋残纸，如“济白”“淮白”等残纸，以迄于唐宋的文人信札，都是同一种出示作者的方式。这显然是一种古老的且传承不绝的文体方式，其署名方式其实是由文体约定的，它的源头是殷墟卜辞的贞人。在这个文体中，具名者即是书写者，可能是几千年未变的传统。

大多数书法研究者推崇晋人尺牍，却坚信它的书法意义只是一流高手的手泽遗存，从而忽视作者主观的书法意识，其中一个重要的因素就是对晋尺牍这种古老的署名方式有些陌生，因而以现代的习惯要求晋朝的名士。这种比较普遍的误会甚至可以推导出一个荒唐的命题：王羲之们贡献出了不朽的书法杰作，但书法在他们脑子里还是糊里糊涂。

古代书法何时开始明确署名的？我以为从现在已知的材料看是西周。西周的一些青铜器在铭文之末署有人名，如1928年洛阳马坡出土的令三器，方彝、方尊及簋，文末都出现“（[illegible]）册”二字（图五十六），册是书写，或者也兼撰文的意思。这种方式在后来书法的落款中原封不动地继承了下来，作“某某书”，有时书字也省略，因为极简，称为穷款。清初的书法家傅青主常在其书作末尾仅落单字山，堪称穷款之尤者。今天，这种方式成为主流，但不能由此推论此类之外的古书法如晋人尺牍的书法意识尚未觉悟，倒是可以看出晚近以来书写与撰文的渐次脱节。



图五十六 西周 《令簋》

笔者认为，像令三器那样文末署名的金文比较晚出，应当是出于文责自负的社会需要，而非所谓书法意识的觉悟。即使某人出于自我书法展示的目的，也是不可以在国之重器上面落下名字的。就像战国时期的“物勒工名”也是出于对产品的负责，或许客观上有宣扬个人的作用，但不会便是初衷。所以说，一切书写者都是自觉的书写者，其间断无懵懂昏聩的机器。

出于各负其责的社会需要而署名，最典型的实例是石刻文字。如后汉名碑《西岳华山庙碑》，文末记录了所有参与者：“京兆尹敕监都水掾霸陵杜迁市石，遣书佐新丰郭香察书，刻者颍川邯郸公修苏张工口君口。”

不过，石刻文字更早也是篇首具名的方式，如秦刻石。只是石刻文字的第一个高峰汉碑普遍没有采用篇首具名的方式。这可能与汉代长篇记事文的迅速发展有关，也就是说，汉碑铭是汉代长篇记事文以刻石方式的展示，因此它保留了记事文的一切格式。

汉魏的石刻很少署名，仅有的几例都是文末署名。而隋唐碑刻似乎重振古风，一般地上的丰碑以其庙堂之气、庄严之态都采用了篇首署名的方式。欧、颜、柳等名家书碑无数，无不篇首出具撰书者姓名。草圣张旭罕见的楷书碑刻《郎官石记》也是如此。这种风气延续不断，元代赵孟頫，近代于右任书碑也多篇首署名。

与丰碑不同，墓志的署名则自由一些。以我所目验的唐代墓志为例，《大唐故河东薛府君（鸿）墓志铭》首行署“赵郡李齐佺词”，《唐银青光禄大夫使持节曹州诸军事曹州刺史上柱国颍川县开国男许（临）公墓志铭并序》，标题下署“朝议郎行太常博士上柱国贺知章撰”。而武周时期煌煌巨制《苻栖凤墓志》则文末单出一行“中书舍人刘宪撰”。

这时期也出现一种新情况，撰书人姓名具篇首，文末列刊刻者及杂工姓名。著名者如《集王圣教序》。这个因为书法而产生的新事物没有如我们所愿将王羲之的名字置于文末并缀一“书”字，而是采用了更为庄严的篇首署名方式。李世民、李治以及沙门怀仁，自信地沿袭了传统，却也轻松地创造了新的历史。这件聚珍版名作成为后来学习王羲之的必由之路。

署名，必然出自多方的考虑，书法只是其中之一，不必凭署名或其他形式去证明文字的书法性，因为书法性是汉字本身所固有的，是不待证明的天性。直接用心欣赏、细心体会才是解读书法的正途。

2014年12月22日

26 书家与酒——众口铄金

因为多年写草书的缘故，我不得不经常面临是否酒后甚至酒醉作书的问题。问者其实一般并不期待回答，而是需要印证。因为酒之于书法，尤其是于草书助益，是人们发问前就已深信不疑的。

酒能助兴，这是事实，但书法的根本是技术、学养及偶然的情绪等内在因素，即使有助书兴，酒于书法也是末节。因此，我把书家自己所谓的醉后书一律理解为诗意的谎言，至于诗人说书家醉书，是误会，是渲染，是知错犯错，皆有可能。

津津乐道酒后而书者，一般是隔膜于书的理论家，至于书家自己乐此不疲地置书写效果于不顾，而将书写状态以酒渲染，要么他在演戏，要么他此时已经不是一个好书家，他已经近于酒徒，甚至直接目之“江湖”也不会大错。

最早传出喝酒逸事的书法家大概是汉魏之际的师宜官。西晋人卫恒的《四体书势》记载，师宜官有时不带钱就去酒家吃喝，他在酒家的墙壁上写字，收取观者的费用，酒钱收足了，他题壁的字也不会留着。汉魏时期书写的主要材料还是简牍，汉灵帝喜欢书法，师宜官是当时最有名的书法家。大概是因为名气大，他书于“柎”的字迹也常常自己焚毁。另一个书法家梁鹄就给他更多的柎让他写，等他酒醉的时候就把他写好的柎给窃走了。这两件事中，写字都与喝酒有关，但前者只是用现代众筹的方法喝酒，题壁书法是其媒介，后者纯属梁鹄阴谋夺字，其中酒不仅未见助益挥毫，反而误事。

把喝酒与书法联系，理论家早就有此雅兴。比如竹林七贤好酒，惜未闻借酒而书之状，唐人评嵇康书不忘嵇康好酒，说“如抱琴半

醉”。抱琴半醉确是嵇康的写照，但相信绝不是其生活的全部。据《广川书跋》，董卣目睹《晋七贤帖》，其中刘伶书“尤怪诡”。看来，竹林七贤嗜酒，而他们的书法并未因此“凭附增价”。

不要说竹林七贤，就是王羲之，酒之于书，似乎更多是捣乱。文献记载王羲之一次进城前在墙壁上题了字，被王献之偷偷擦掉换成自己的，羲之回来后感叹说“吾去时真大醉也”。这件事仍然是名人逸事的套路，羲之这一句感叹足以说明喝多了会写坏，不管是谁。

看来，无论是书圣王羲之还是竹林七贤之类的风流名士，酒都无助于书。所以，初唐的孙过庭在《书谱》中提出五乖五合的著名论断，其五合之中，与酒无涉。但是，在后世普遍的印象中，谈到草圣张旭，却不能不提到酒，似乎无酒不书，书必酒醉，并因此得以厕身“饮中八仙”。

我以为“饮中八仙”，主要是说他们纵酒行乐、放浪形骸的生活态度，而不是说他们创作之于酒的依赖。具体说张旭，醉后肆笔作书的酒神形象其实是艺术化的结果，其始作俑者是诗圣杜甫。杜甫《饮中八仙歌》：“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。”文学的描述往往“高”于生活，却极易被当作生活。杜甫诗歌跳跃性的语言，再现的诚然是张旭的生活片段，但诗圣并未给出清晰的逻辑关系，不幸的是，酒与书的关系在正史中被严重坐实。《新唐书》本传说张旭“嗜酒，每大醉，呼叫狂走，乃下笔，或以头濡墨而书，既醒自视，以为神，不可复得也，世呼张颠”。身为文士的欧阳修并非严谨之史家于此可见一斑。从此以后，张旭大醉作书，“以头濡墨”作书的“佳话”广为流传。不仅如此，时至当下，江湖杂耍辈或身体力行，“以头濡墨”，或标榜醉书诸多神奇，凡此怪相，追本求源，实因《新唐书》为恶劣张本。唐人之浪漫不幸演变为今日之恶俗。好事不出门，坏事千里行，信然！

就在杜甫诗歌再现张旭的酒与书的时候，同时代书法史家窦臮，在《述书赋》中说“张长史则酒酣不羁”。这似乎是一个近于真实的记载，但“酒酣不羁”是其性情，与书究竟何干！何况，我以为《述书赋》虽是史笔，这里的“酒酣”很可能源于对“兴酣”状态附以酒的想象，正因为如此，紧承此处，下文说“挥笔而气有余兴”。

“兴”，倒是一个有关书的关键点，书家未必借酒，但一定乘兴。兴酣，是书家应有的创作状态，也是草圣张旭显著的过人处。对于张旭草书，比杜甫、窦臮乃至韩愈等人更具发言权的，首先是幸得张旭亲传的大书法家颜真卿。颜太史说张旭“虽姿性颠佚，而书法极入规矩”，他无疑兼具目击者和行家双重身份，他的这句话应当更近事实。所以，后来的《宣和书谱》也采纳了“张颠不颠”的民谚。

正史中张旭事迹非常简略，亲蒙授受的颜真卿除了散见的三言两语说到这位草圣以外，还留下了一篇“学书笔记”——《述张长史笔法十二意》，文章虽简短，弥足珍贵。这篇文章记述颜真卿在洛阳裴儆宅请教张旭笔法，有两件事情颇能反映张旭性格。一是对于请教笔法的人，张旭并不多说，而是大笑，当面作书，“皆乘兴而散”。二是颜真卿向他请教的时候，他先是长时间不说话，然后带领颜真卿至竹林院小堂，“当堂踞坐床”，命真卿“居乎小榻”。这两次书法活动中的张旭，形象确有不类常人的不羁，但无关乎酒，不可或缺的仍然是“兴”，这是诸家多次提到的张旭书法状态的要点。

大约和颜真卿、杜甫同时代有蔡希综其人，他的《法书论》说张旭“乘兴之后，方肆其笔”。此外，另一位颇具发言权的是诗人李颀，他和张旭同时，有一首《赠张旭》：“露顶据胡床，长叫三五声。兴来洒素壁，挥笔如流星。”据这首诗，我以为李颀与张旭有交情，是目击张旭作书的知情人，他这首诗记录的作书过程更真实，与颜真卿、窦臮、蔡希综众口一词指向作书之“兴”，而非酒。其他细节如“据胡床”与颜说如出一辙，至于杜甫的“脱帽露顶王公前”也似乎渊源于此，

只是，杜诗是为“饮中八仙”合传歌诗，所以每人都少不了酒。却不管你是“上班”时间喝的，还是“八小时”之外。

至于兴，是否必须借酒以激发，那无疑是因人而异的事情，但爱热闹的人们当然会将草书的不可端倪解读为酒的晕晕乎乎。所以，到了宋人欧阳修的《新唐书》，“大醉”“乃下笔”之类的有悖常识，“以头濡墨”的恶作剧，都俨然事实进入正史，不知种种恶相，都是酒醉，而非“兴酣”。宋人董卣的《广川书跋》似乎行文狡猾一些，将张旭作书必须“兴酣”未必酒后的事实，演绎为“酒酣兴来”，这当然是诗意的美好愿望。

看来，不论你喝不喝酒，理论家坚决相信你是喝了的，否则，以草书之不可端倪，平常人夫复何言！

2017年2月15日

27 书写——至高无上的艺术手法

汉字始而书法始，这是我若干年前明确的观点。其实书法与汉字之间历来畛域不分，不烦庸庸我等置喙，强为牵和。然而，远有所谓书法自觉说，近则有论者称书法已经成为独立的艺术，后先呼应，变本加厉，似乎就是字，碍了书法的事，写字，拉低了书法的艺术值。

“魏晋是书法自觉的时代”，这是我几十年前便已经受教的高论，回忆当年，敬仰之余更多的是百思莫解，心中暗想：若准此论，此前的二千年便不太自觉甚或太不自觉了？

近几年继续着学生时代的思考，或许是“敏于事”“讷于言”的进取精神不复存在，我愈来愈主张凡古代传世之字迹一律不再追究其背后的动机，就事论事，择要纳入书法史范围，因为我实在不知划分自觉于书法而言意义何在，凭据何在。不论魏晋之前或是之后的历代书家都没有宣称自己的自觉或不自觉，那么，以读图进而强分自觉与否便只是理论家的自觉。于书法家而言则是名副其实的“他觉”，何来自觉？

事实上，自觉论者所能俘获并借以发挥的说辞诸如人性的觉悟，笔迹的自由，理论的诞生等，都无法证实其此后有而此前无。比如人性何以算得自由？以老庄思想方之魏晋，那种驰骋万里、弥纶天地的精神如何不是一种大自由！魏晋士人服饵石，肆口舌，放浪形骸，不说拾老庄牙慧，也是承其余绪。人的真正自由源于心，不限于身，自由与否并不以时代为分界。禁锢之世，有自由之人；自由之世，有思想禁锢之人。《田子方》中那位后至之史，便是所谓前自觉时代无所拘束的艺术家的典型。

再说笔迹，二王固然风行雨散，《散氏盘》（图五十七）何尝缩手缩脚！“杜稿钟隶”历来并称，“杜氏杀字甚安”，这分明是对字形结构的强烈约束，是十分的自觉。杜度作品之不传，是上天不淑，戬此妙迹，但草贤令名则永垂青史。

至于理论之有无，是理论家的心事，书家并不挂碍，何况代祀绵远，当年的经验之谈，甚至大谈特谈确实未曾见其有，但也不必坚称无。《淮南子》说“仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭”，《荀子》说“好书者众矣，而仓颉独传者，壹也”，此类流传下来的只言片语，于书法都堪称务举大纲，至于仓颉之书，众中独好，好丑之别，岂非自觉！何况造字之初即“知分理之可相别异也”，宁无自觉之明！张芝说“匆匆不暇草书”则是切身的经验论，这些都是各自时代的理论。



图五十七 西周 《散氏盘》

毫无疑问，自觉论是以自己的偏好与见识打扮古人，其实质就是以己度人，这不是个别人的错，几乎是人之通病。为此，我曾经说过，魏晋名士的尺牍就是他们的书法作品，其中当然包括二王父子。这个说法是针对把古尺牍视为“非正式”书法作品的偏见提出的。偏见的形成，是以今律古的蛮横逻辑所导致的。比如书信这个性质，就是

某些情况下今人据以将古代一些书法杰作定性为“非正式”的说辞之一。

我们说魏晋尺牍就是书法作品，并不排除它信件的属性。一切事物都有多面性，对于古人手迹，书法史只是据其书法一面。书法不必也不可能排除文字的其他面，如纪念碑、账簿、题署等等。关于尺牍的书法性质，我力主纠偏，是基于一些基本的事实，比如在那样一个创造了历史高峰的时代没有一场展览，没有一部个人作品集，因为这些都不是当时的风气。借尺牍酬答以较量书艺高下，甚至为展示书艺而修书一通才是魏晋之风。王羲之上表晋穆帝被偷梁换柱，王献之给谢安写信却被这位谢丞相撕裂用作草稿，这些掌故虽然核心未必全在书法，却都成为影响深远的书法史事件。

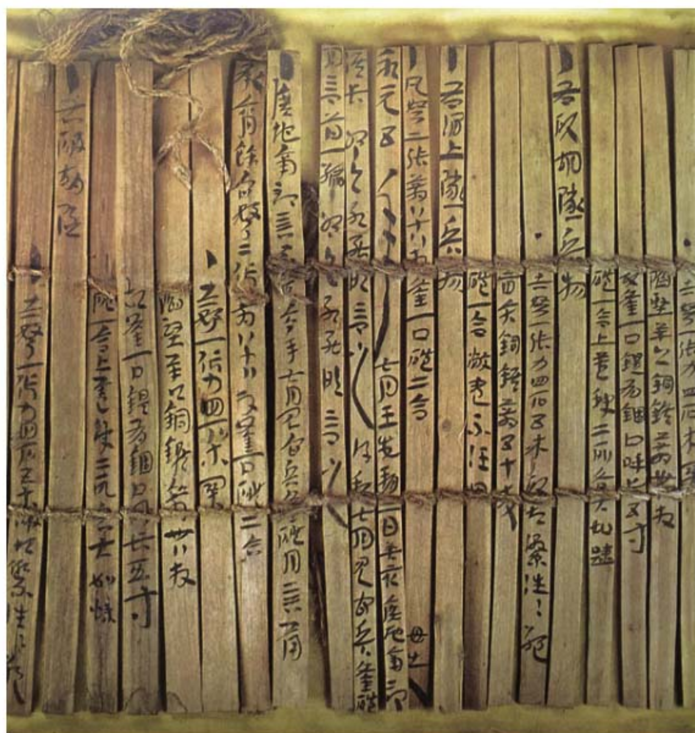
沉睡地下三千年的殷墟卜辞一旦重见天日，即被誉为“一代法书”，面世一百多年，甲骨文成为书法史上及今所知的第一次辉煌。久远的年代，神秘的占卜氛围都是它迷人之处，但它的书法美既不会因神秘色彩身价倍增，也不会被占卜记录这一性质拖了后腿，其书法性还是源于文字本身。不论整篇布局还是单字造型，都整饬而不失活泼，妙趣横生，艺术内蕴丰富而深刻。可以设想，即使当代人贡献出一套这样体系完整、自成一格的文字，也一定不会因为时间或是其他的用途被排除在书法史之外。

一句话，书法史就是看书法。

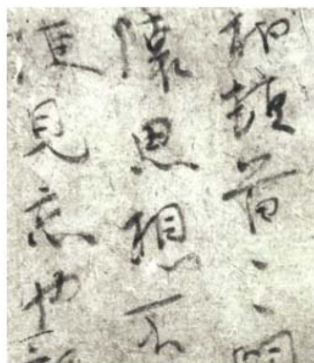
正因为如此，也有大量的古代文字始终与书法史相距甚远，并不是因为它肩负着其他重要的用途。文字遗迹，几乎没有一件是无文本意义的书法，这绝不妨碍其书法性。如北京房山云居寺石刻经也是千年左右的古物，字迹堪称美观，但除非逞浩博，务齐全，一般而言，书法的历史不会涉及它。如果说云居寺石经只是作为佛典的遗迹别具价值，那么，西安碑林中宋代的那些石刻儒学经典虽说得以厕身这座石刻艺术宝库，但也寂寞难耐，在这里最为冷清，书法史也不会因为

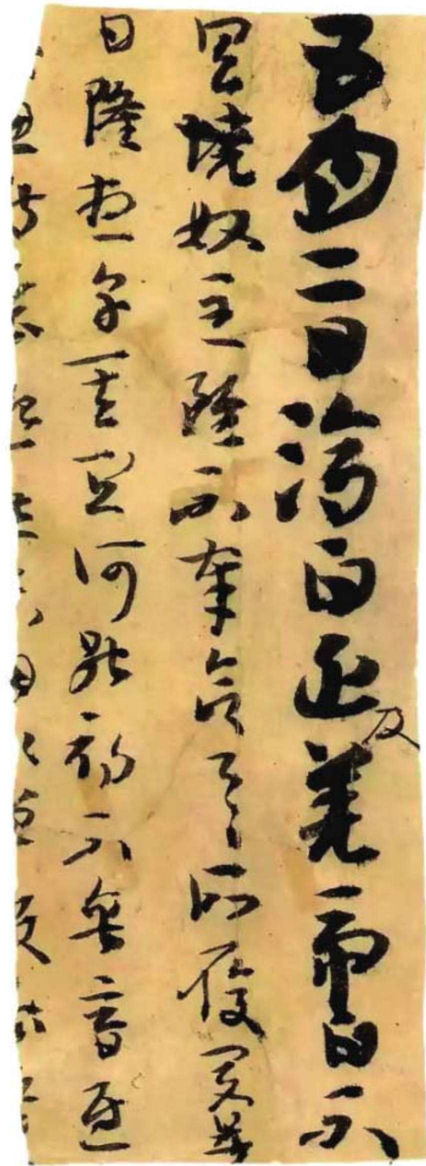
其规模和年代网开一面。这些现象，都不是实用的字碍了书法的事，而是书法本身的风格造诣不具价值。相比而言，在西安碑林的展室中，宋代石经咫尺之外的汉《曹全碑》、唐《颜家庙碑》都是书法史上光彩的一页，因为它们都表现出各自强烈的艺术风貌。

和石刻文字一样，书法史对于古代真迹的认定也是以书法价值作为判断。如西北地区出土的汉晋木牍、残纸，由于数量颇丰，书写历史的时候必然对其挑三拣四，但一切以书法本身为准，与文字所涉内容无关。《永元器物簿》草法精湛且隶草二体并呈（图五十八），《误死马驹册》草书艺术性极高（图五十九），《李柏文书》字体颇具价值（图六十），《超济白残纸》迹近王羲之草书等（图六十一），都成为书法史上后来居上的名篇。其余更多的同时期真迹，文字内容既不帮忙，也未尝坏事。


①


②


③


④

① 图五十八 汉 《永元器物簿》
② 图五十九 汉 《误死马驹册》
③ 图六十 前凉 《李柏文书》
④ 图六十一 十六国 《超济白残纸》

纵观历史，正因为文字的种种用途才留下了异彩纷呈的书法艺术，口口声声宣扬独立的一些当代书法不正是在千百年来的各式各样的日用器什中讨取生计吗？除了学习字形与笔法，我们把古代的文字布局形式乃至风格气息统统借鉴遍了，如颇具装饰感的钟鼎口沿环形

铸刻文字的形式（图六十二），诏版草率刊刻意连笔断的形式（图六十三），简册的形式等等，但是，对于这些学习对象，我们仍然不完全承认它们就是古代的书法作品，嫌弃实用的器妨碍了心目中虚无缥缈的所谓道，并以此显示我们历史观的所谓客观性。蠹生于木还食其木，数典忘祖，非此而何！这样的历史态度与其说客观，不如说麻木更为近真。在“你妈就是你妈”“你没有撞她为啥要扶她”等显见的事实尚需证明的如此变态的大众意识下，古代的一切字迹的书法性都变得可疑。这不单是书法史观的问题，简直就是历史观的问题，是居心所在的问题，是信仰的缺失。





图六十二 楚王酓鼎口沿铭文



图六十三 秦 《廿六年诏版》

既然以书法艺术自命，既然声称书法不依赖文字其他性质的独立存在，那么，何必惧怕文字的任何其他属性共同存在。

2016年2月20日

28 传统与经典——字迹传世的潜在法则

并非全部历史过程都会成为传统，传统是选择的结果，而其中的经典，则经历了多次的选择与认定。

历史对于书法的选择，有其基本规律，避难趋易即其一。所谓难易，并非指书写过程，而是指欣赏与接受，中规中矩则易，不可端倪则难。“书同文”就是以易御难的典型的书法史事件。秦篆以其高度的法则构筑了一种庄严的美，或誉之以神圣，或谤之以刻板。无论如何，它永远地写进了书法的传统，因为它除繁去滥，实现了万法归一的大一统，简约明确，垂范后世，所以二千年不绝如缕。汉篆略承余风，唐篆兴废继绝，清篆虽万变而不离其宗。论者或以为从文字发展的方向看，秦其实是以隶书统一了文字而不是以小篆，这显然是以今律古，而非设身处地。之所以说战国文字最后统一于秦篆，是因为它们处于同一个时代，属于同一个文字体系。秦篆对于文字异形的时代是一次终结，对于异形文字是一次统一，而隶书的兴起却是一种替代。因为此前并不存在不统一的隶书。

与秦篆铸就传统不同，六国文字则被边缘化得厉害。近年来，随着战国文字资料的出土，六国尤其是楚系文字已经引起书家的关注，假如书界对于六国文字用功日久，成就斐然，则旧传统可望改观，但它不至于成为经典。因为它当初就缺乏大道至简的艺术原则，两千年来也无缘历代反复的认定。大凡曾经淡出的字迹，固然可以通过重新解读与演绎成为传统，但成为经典绝无可能，因为经典需要与生俱来的高度，而非追加的荣耀。

成王败寇，历史的选择的确遵循优胜劣汰的法则。

在众多原始文字之中，仓颉字为何传承了下来？因为它好。何谓好？我们先看看什么是不好。历史留名的造字人除了仓颉还有沮诵，但沮诵的名字渐去渐远，甚至一些重要文献关于造字只说仓颉，不提沮诵。对于这个问题，清代段玉裁认为是古书行文省略的缘故。我以为段说恐怕很难成立，文略只是表象，根本的原因还是仓颉字流传且发扬光大了。而根据文献中仅有的一条信息，我以为沮诵的字注定是流行不起来且终要灭绝的。《路史》说“黄帝命沮诵作云书”。这让人不免想起孙过庭《书谱》的一段话：“龟鹤花英之类……巧涉丹青，工亏翰墨。”的确，和图画纠缠不清自古就是文字之大忌。“一切历史都是当代史”，图图画画的“书法大师”们要以史为鉴！

一人之好恶有时也可以影响历史的选择。由于其帝王身份，梁武帝萧衍对钟繇的偏爱也演变成一段历史的选择。钟繇的字在晋、宋、齐诸朝早已没落，然而到了梁代，却后来居上，这当然与此前王羲之的褒扬不无关系，但其地位最终的确立，还是在萧衍的时代。文献记载萧衍善大篆，在那样一个晚近的年代善大篆，其审美的复古倾向显而易见，《书断》又说他喜欢草书，“状貌古”，这些散见的记载联系起来看，事实就浮现出来了：梁武帝推崇钟繇是意气相投。李世民在钟张二王之间选择了王羲之，钟繇当然衰落，这不仅是政治庇护的丧失，更是书法本身发展的必然选择。就像当年萧衍抬举萧子云，使之比肩二王父子，最终成为笑话一样，历史最终还是不离事实左右。

所以，政治的呵护或打压，从来都不足以真正左右艺术本身的规律，不论这种政治力量是当时的，还是后世的。当时荣获皇家殊恩的明初书家沈粲、沈度，只是昙花一现，徐浩与颜真卿的地位，直至宋代还因为当时圣意的偏颇而微有震荡，连蔡京、苏东坡这样的人物也随波逐流。文献记载蔡京调任钱塘尉，当时苏东坡任钱塘小倅，两人一起学习徐季海。因为宋神宗喜欢徐浩书法，熙、丰之间士大夫多崇尚徐会稽。后来，书法的经典自然还是颜真卿，徐浩书只是传统中必将尘封的一页。

仅仅因为时间在后，后人便有无法超越前人之处。所以，米芾说过“时代压之，不能高古”。所有的所谓超越都只是变异，因为经典就是经典，不可逾越。何况传统不断积淀，致使经典林立，留给后人的空间越来越小。这时，书法传世的潜在法则由崇尚美好转而崇尚新奇，甚至流于对丑与怪的膜拜。

求好，求新，求奇，渐渐至于求丑，都是前一种审美饱和的必然结局。所以，在《书法没有秘密》中，我主张整个书法史在唐和五代之间划一条界线，前面是古典期，后面是变异期。古典期求好求新甚至求奇，但尚不至于沦落为求丑，变异期不能说不求美，但重在求新，最终尚丑，这是书法史必然的走向，正如人对五色五味的追求，也大致如此。20世纪七八十年代的电影演员，正反面角色就是长相美丑的两类人，丑，一定不是正面人物，美，一定不是反面。但现在，长相与角色正反面无关，甚至角色的正反面区分也日益淡化了。

至此，旧的传统或许已经改观，但新的经典永远难以确立。宋清两朝同样金石学昌明，但两个时代对于造像题记书法则表现出截然相反的态度，宋朝士大夫目睹北朝的题记惊为怪异，清人则极力鼓吹。尽管碑学兴起是清中叶以来书界的头等大事，但从社会文化心理的深层看，在异彩纷呈的魏碑之中，始终没有堪与唐楷名碑比肩的作品诞生，这不是魏碑的艺术高度问题，这是因为最早构成碑文化传统秩序的是汉碑和唐碑。

然而，它不妨碍我们对于某些魏碑表现出的丑厉与惊恐怖愕的追求，何况，早我们几百年，书坛便发出过“四宁四勿”的呐喊。平心而论，丑比美更难以发扬，因为，美，其目的在愉悦人，所以，它始终方向明确，而丑，其价值在于打动人，它时刻需要探索。享受是人的天性，所以在美丑之间，人们首先选择了美，直至美的愉悦近乎麻木的时候，丑才一次一次为书坛带来新风。只是，我们时常看到的千人一面、大差不差的所谓丑，其实只是拾人牙慧，是地地道道的俗。

所以，在几千年传统的积淀和无数的书法经典面前，谁如果真正地在传统之外有所建树，我必将为之喝彩。

2015年12月14日

29 一开始就错——想得太多了

如何才算得书法入门？如果一个人能够按照某一家法帖特征，比较熟练地写出稳定的作品，就可以称其书法入门。把握了某一家法帖，也就掌握了书法各家各派共通的基本方法。

由一家入手何以能够掌握书法共通的基本方法？因为共性寓于个性之中。所以，入门是掌握一家而非多家，至于融合多家，那是提高阶段的事。

入门阶段不可能也未必要形成风格。风格不同于一般特征，它是融入自我书写习惯形成的极具审美价值，兼具书法普遍特征的书写技巧。风格需要熔铸多家，陶冶变换，自我表现，是穷其一生的追求。入门便奢谈风格，格局必小，不仅不能形成真正的风格，反而养成各种习气。

入门就有习气，很可能是入门方法出了问题。我们此处提出入门变异，相对一千年来大体不变的书法入门，当代书法入门的新思路、新观点、新实践不断涌现，与传统表现出极大的不同，甚至割裂。因此，可以说入门在当今出现了变异。

传统的入门必然面临书体的选择。这种选择不是对某一书体浅尝辄止，更不会在各种字体之间朝三暮四，它是相当长一段时期对某一流派比较稳固的坚守。字体和书体是两个不同的概念，字体是汉字发展在不同历史阶段上的，基本的、成体系的约定，即篆隶草行楷；书体是某一种字体在不同流派上的风格约定，如欧虞褚薛、苏黄米蔡。可以说字体是体，书体是用。选择了入门的书体，同时也就选定了字体，也就确定了从哪里入门。

篆隶草行楷五体之中，从哪里入门，历来都不是问题，在当代却成了炽热的问题。入门字体之所以从来不是问题，是因为以往的入门都是以书写为目的，仅仅书写也包含真与美两方面的训练，写字与识字读书并行不悖。但是，几乎没有人一入手便是冲着当书法家的目标去的，等到有书法家意识的时候，其实已经入门了。

我以往主张楷书入门，这是因为我们承接的是一段持续千年的以楷书为常用字体，当然从楷书入门的历史，我们只需要自然地汲取现成的历史经验。

然而现在，毛笔书写与读书识字完全割裂，这是有史以来的第一次，书法入门在这个时候发生变化是难免的。另一个与此相关的事实是，许多人是为着成为书法家这个目标而学习书法的，他们的“成功”影响了另一些并非抱着书法家目的的习字人。这样，由成名成家而产生的新的入门途径必然成为主流，甚至一统书坛。这种一统不是举世趋同地从某一字体入门，反而是对某一确定字体出现集体判离，师心自用。

论者或将此一概斥为当代书坛的浮躁，不知这是以成名成家为目的的书法实践必然的走向。以习字与成名成家为不同目的的书法实践，其结果之所以会分道扬镳，是因为不同目的所选择的入门途径必然不同。

习字是一个切于实用的目的，它启蒙的门径必然是通用的字体，大众化的书体，所以这一千年来楷书入门是常识，唐楷入门是首选。

如果学习书法以成名成家为目的，楷书便绝非明智的上选，因为这需要漫长的磨炼。既然想成名成家就必须尽早地表现自我，那么，若是严格地从理论上讲，只要是已有的风格流派、学习方法就必然要尽可能地避免步其后尘。因此，以什么入门尽管大家各持己见，但不再坚守楷书入门却是惊人地一致。

二十多年前惊闻隶书入门的理论，其依据据说是历史上隶书先于楷书而存在，由隶书入门而后下及楷书可收无往不适之利。我曾天真地指出时间先后的逻辑并不等同于艺术法理的内在逻辑，楷书既然体系完善，自可循其门而入堂奥。其后不数年，我才发现隶书入门说并非由历史先后的逻辑推演而来，其真实动因乃是直指成名成家这一目的，时间先后这样的所谓原因只是对功名心的一种饰词。何况持此论者几乎无人最终践行由隶入楷的“初衷”，至此我方明白，学问自有家法而利禄之途启，楷书入门的千年积习除非出于利欲的目的，否则实在无法撼动。

只要认清这一点，什么篆书行书，即使狂草也未尝不可以作为启蒙的第一步。这样的恣意妄为已经不再需要求证于艺术的内在逻辑，更不必信守循序渐进的认知规律，只要是为着成名成家的目的，一切便无可无不可。这大概是“工夫在诗外”的最新的又一种阐释。

事实上，不论是篆隶还是行草书，这些门径都只是微不足道的新奇，因为这几种字体毕竟都是司空见惯的历史现象，人们虽然不能创造一种新字体，却可以轻易地打破任何一种旧字体。因此，当代的书法启蒙出现了一种无处不在的创新，不论写篆隶草行楷哪一体，刚一上手，就把字写丑写歪。这与历来诚心正意“如对至尊”的书写方式相比较本身就是一种反叛，即使借以“临摹”的仍然是同一法帖。至于将这样入门的字迹径直称为丑书，我以为是对丑书的无知与歪曲。真正意义上的丑书是历尽端庄文雅乃至自然天成之后的崇高与壮阔，而启蒙阶段便跛脚歪首，病目折肱，只是地地道道的庸俗，是东施效颦，它貌似丑书，实为恶心之俗书。

今人相信自己超越古人的聪明。所以，几乎曾经有过的历史教训在今天却都成为正面的借鉴，乃至和盘托出。蔡邕驳而不纯古今杂体的篆书，陆柬之真草杂糅的《文赋》都没有成功，并不能成为当代书法的前车之鉴，活跃于历代碑志篆额篆盖上的装饰性的篆书取代了堂

堂正正的秦篆，不一而足，似乎当代书法刚刚启蒙便成了历史的拾荒者。

2016年7月19日

30 学碑——一种包容的态度

初学书法一般要从临碑入手。碑是竖石，其初衷或纪事，或宣扬功德，碑的性质使它必须考虑观赏的效果，所以碑字天生具备悬挂的优势，在字体及书法风格的选用上都表现出不同于帖的倾向，如碑字体多隶楷，书风多庄严。

初学从碑入手，可以培养字的基本骨架和大局观。汉碑、魏碑、唐碑是石刻书法的三个高峰，从其中哪一个时期入手呢？从唐碑入手。这是一段相当深厚的历史经验，是一千年来的普遍选择。之所以选择唐碑入门，是由唐碑多方面潜质决定的。“初学先大书，不得从小”，唐碑字的大小，非常符合入门的一般要求。此外，基本的法度与规范是初学阶段必须重点掌握的，而这一点也以唐碑最为恰当。

魏碑历来都没有成为书法入门的正统，是因为人们长期以来对魏碑并不能客观地了解。书法意义上的魏碑名虽曰碑，其实丰碑屈指可数，仅有的地上之碑，除《张猛龙碑》鹤立鸡群外余皆粗劣不堪。

魏碑的两大宗是造像题记和墓志，以正统的眼光看，造像题记率多粗鄙之作。宋代的文学家、金石学家欧阳修《与石守道第一书》记其所见造像题记拓本，以为骇然可怪，黄伯思也称洛阳故城的北魏、北齐人书法遗刻不脱“毡裘气”，黄氏所说也是指造像记。其实，造像题记不是北魏书法的全部，甚至造像记不能代表魏碑书法的最高成就，因为造像记在整个工程中只是一种辅助，往往微不足道。魏碑的菁华在墓志，墓志不是丧葬的辅助，是其重要的环节。它们的前身也不一样，造像记是五胡十六国就有的，一般草率书写，不加刊刻。墓志兴起也是草率的剜刻，但它很快便成为丰碑转为地下的一种形式，所以传统要丰厚得多。以元氏墓志为代表的一大批墓志精品，比起江

南书法，毫不逊色。只是这些北魏的石刻书法杰作沉睡地下一千多年才得以重见天日，所以在历史上没有造成应有的影响。黄伯思说“文物自永嘉来，自北而南，故妙书皆在江左”，假如黄伯思有缘目睹北魏墓志精品，想必他不会有此偏见。

所谓清代碑学兴起，魏碑受到空前推崇，但读书人启蒙习字一般还是唐碑入手，魏碑更多时候是书法家提高、求变阶段参悟的对象。即使那些碑学大家，他们的入门阶段，一般还是传统的唐碑。但是，经过了清人的极力鼓吹，及清代民国诸家的努力践行，魏碑已经可以与汉、唐并驾齐驱，成为石刻书法艺术的三座历史高峰。当代的书坛，从魏碑入手学习书法已经十分普遍，这无疑是对传统方式的一大发展。

当然，学习书法从写碑入手，前提是明白笔的基本出入及顿挫转换。董其昌以禅家参活句、参死句为喻，说明学墨迹与学碑刻之不同，他认为“镌石锓版”即禅家所谓的死句，学书法必须从真迹学得用笔用墨之法，然后临古帖，即使死句亦可变活。董说固然贴切，但那是就高级阶段变法出新而言的，入门阶段无论真迹还是碑刻，都免不了死板。我多年前讲授书法史，提出“古人皆学时人书”，同样意在指出古人学书，于碑帖临摹之前一般都有一个学习时人真迹的准备期。这个准备期可能相当短，资质聪颖，悟性过人者或可以一望而知。普通人则必须从师授受，褚遂良说“良师不遇，岁月徒往”，绝非危言耸听。我们这里说从碑入手正是指在明师指导下的规范学习。

谨从师授，从碑入门是一个千年的传统，高级阶段学碑以开阔眼界，以壮其气，则是一个更为久远的传统。秦的诸山刻石，以现今的历史遗存看待不免几分突兀，因为此前的石刻文字基本声尘湮灭，但其实石刻书法是与文字具来的传统。许慎《说文解字·叙》说自五帝三王以来字体改易，“封于泰山者七十有二代，靡有同焉”，这些石刻文字具其观摹教化之功自不必言，秦刻石正是与其一脉相承。后来的

《熹平石经》，初衷为是正《五经》文字，但几乎演变为一场石刻书法的艺术大展。王羲之北游名山，见到李斯、曹喜、钟繇、梁鹄等人书，以及《汉石经》《华岳碑》都是碑刻，甚至发出以前学卫夫人书“岁月徒往”的感慨。

碑书法的美，不仅是与生俱来的，也是一个不断追加的过程。说与生俱来，是指刊刻字迹总是力求学习毛笔之迹，从而使刀刻之迹一定程度上具备毛笔书写的美，从殷商甲骨文到汉魏唐历代碑刻，无不如此。而刀对于毛笔的追摹，毕竟是有限的，难免露出本色的“刀痕”，但这并非坏事，许许多多的刀斧之迹，竟渐渐被人们接受，从而用毛笔去模仿刀。比如魏碑中典型的外方内圆的钩，可以说就是刀与岁月共同的创造。又如硬钩是楷书区别于汉隶书一个标志性的特征，而硬钩最初也是刀的贡献，渐渐成为毛笔的“笔法”。至于永字八法之磔法，虽然最早就是笔的痕迹，但正因为有了刀的参与，才不断修饰为魏碑、唐楷中一个个动人的姿态。在《书法没有秘密》中，我提出“书法史就是一部刀笔合流的历史”，正是基于这样的认识。

陶弘景给梁武帝信中说：“比日伫望中原廓清，《太丘》之碑可就摹采。”企盼之情溢于言表，其实不仅这位山中宰相没见过钟繇的真迹，萧衍这位皇上收藏的钟书也多填廓与临摹之作，至于一般学人，见名家真迹势比登天。所以，作为书法的碑的存在，以及学碑之风的兴起，首先是供求关系作用的结果。但是，书法之所以是书法，正在于它具有一种“囊括万殊”的胸怀，书法在发展过程中对于刀的包容，进而接受直至追逐，也是价值判断的结果，也就是说，书法中的“刀痕”，是可以由有碍观瞻转变为增光添彩的。这或许就是学碑的意义。

“水至清则无鱼”，以毛笔写就之迹，也不必一概排斥刀。

2015年2月11日

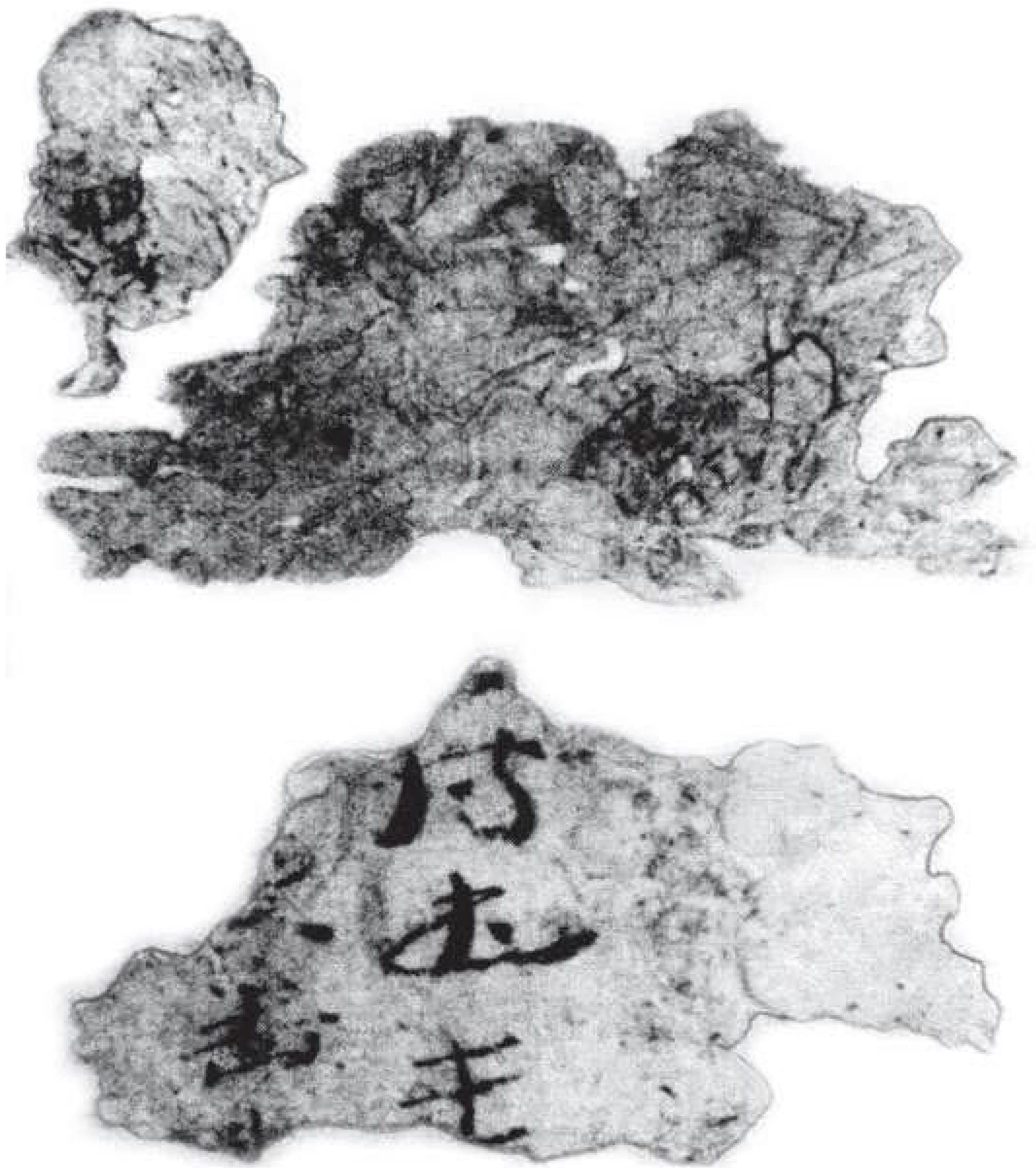
31 写在吸墨的材料上——亘古未变的书写感受

当代书法基本都是写在宣纸上，而其中写熟宣者为数甚众，写生宣者少之又少。生宣很难驾驭，人们为了给自己写熟宣找理由，往往而称古代没有生宣纸，再往古没有宣纸，进而演变为古代的纸一概不吸墨，这一认识不仅昧于历史，更有害于当代书法。

早期书写不用宣纸，用麻纸。1957年在西安市灞桥出土的麻纸不晚于西汉武帝时期，是至今可见的最早的纸，只是还没有字迹。1942年秋天，劳榦博士在甘肃额济纳河沿岸居延地区的查科尔帖烽燧下面，考古发掘出一张西汉麻纸，上面残存八行字迹，隶书（图六十四）。出土地正是瑞典人沃尔克·贝格曼（Folke Bergman）发掘著名的《永元器物簿》的地点，这个残纸至少不晚于永元十年（98）。1990年，敦煌甜水井汉悬泉置遗址出土三枚有字麻纸，其中“持书”二字是清晰可辨、字法成熟的草书，入纸感非常强烈，年代大约是宣帝至成帝（前73—前7）（图六十五）。



图六十四 1942年甘肃居延查科尔帖烽燧遗址出土的西汉麻纸（台北历史语言研究所藏）



图六十五 1990年甘肃甜水井汉悬泉置遗址出土的西汉麻纸

造纸史研究者一般倾向认为纸是为替代帛而发明的，如果出于经济、折叠、携带方便的考虑，以及宽幅面的用途如绘制地图等因素，诚然如此。但是，纸用于写字，毋宁说接替的却是简牍。这就不难理解查科尔帖及悬泉置的麻纸书，为何与《永元器物簿》简书的字法、墨色如出一辙。虽然前人每称纸像帛一样平滑“受墨”，但实际上，古纸的受墨性更近于简牍，因为它们同属于植物纤维，而帛是动物纤

维，总有墨不能渗及的更深层次。所以，纸书的伟大之处是与生俱来的。这一点令现代人也“细思极恐”。

当代书画家所谓的吸墨性，并非宣纸大量使用以来才有的要求，而是亘古已有的经验。陈梦家指出甲骨的正面“富胶质和磁质”，所以商代甲骨文的墨书朱书都写在甲骨的背面。三千多年前的古人对书写材料的感受其实和我们基本没有不同。

《尚书·多士》有句名言：“惟殷先人，有典有册。”学者正是据此断定商代已有典册，虽然迄今未见出土，但我们相信，竹木简册应该出现得相当早。我有时候猜测简册比文字的发明晚不了多少，甚至这种极具天赋的书写材料本身就是文字发明“一刹那”就必须跟上的必要条件！这当然是一个没有根据的臆说，但是，没有简册的时代，朱与墨施于何处呢？甲骨，只是特定用途的产物，文字产生直至甲骨时代的一般的书写呢？岩石，性能及方便程度是最初就会面临的问题，陶的书写性没有问题，但便利及易碎都是问题，而简册，是自然界本来就可以采择而来的材料，它的吸墨与停墨效果很容易被发现，整治也容易得多。所以，竹木简册是纸发明前最好的书写材料。

有人以为殷人典册是用龟甲片编成的，这恐怕也是误会，大量甲骨及其出土地并无一例有编简迹象，这就已经说明问题，何况龟甲治理为整齐统一的尺寸及样式要比竹木简难得多。为了追求书写的吸墨性，殷人虽然聪明地选择了龟甲背面，但并未见材料本身表面的处理技术出现。这似乎也可以说明甲骨文并不是日常的书写方式，而是特定场合的一种文字应用。

与甲骨不同，竹木简的治理，除了外形的整治有成熟技术，如两端倒角削圆，中段止绳的豁口等，在材料的保存、书写性等方面也有相关技术，比如众所周知的“汗青”；又比如为了将吸墨性调控至恰到好处而采取的施胶技术。

可见，写在“富胶质磁质”的甲骨正面还是比较受墨的背面，用光滑的青竹皮还是经过治护处理的竹简，是几乎无须探索就可以获得的书写经验，就像坐在石头上凉快而木头坐着温和一样，都是自古的常识。在这些基本感受上，古人并不比我们愚钝。

对于书写材料吸墨性的调控，不仅自古就有，而且从未暂停。汉代以来，麻纸渐渐广泛使用，其间一千多年，书写用麻纸都沿用了竹简时代的施胶技术来调整纸的吸墨性。早期表面施胶用淀粉，淀粉本身就是亲水的材料，纸不会因此彻底变熟。而淀粉的微颗粒效果，想必与卫铄《笔阵图》提到的东阳鱼卵笺有非常近似的书写感。而西北楼兰地区出土的“济白”“淮白”等残纸，其吸水性非常明显，则是珍贵的实物验证。由于这些残纸真迹与王羲之同时代，我们当然可以想见书圣的真迹用纸，恐怕也并非今天一些人想象的那样死板。

刘宋时期虞龢《论书表》说宋明帝命张永所造御纸，“一点竟纸”，这一句话从未引起人们注意，我以为这四个字其实可以给我们传达出刘宋御纸的书写特性。竟，此处是透的意思，那么，刘宋的御纸无疑具有相当的吸墨性。虞龢的这四个字，简直就是魏晋南北朝纸性的文献记载。

唐代开始有宣纸，张彦远《历代名画记》说置宣纸“以备摹写”。我曾经特别指出，唐代所谓“写”，多指原封不动地照抄或者模仿。事实上，宣纸的出现，其初衷正是用于摹拓。摹拓用纸必须透明的要求更进一步，促使了唐代最为著名的“硬黄”的产生。硬黄是一种加蜡处理过的加工纸，它可以说是特种纸而非书写纸。

若是用硬黄写字，普通的墨是上不去的。小时候在家乡写字，偶尔需要写一种近似硬黄的光亮纸张，我们采用的“秘方”是用皂角水或肥皂水调制墨，才可以附着，据说这是古代宫廷写硬黄的技术传到了民间。当然已无从查证了。

硬黄不是大量书写用纸，即使在其盛行的唐代，一般的书写也还使用麻纸。杜牧的《张好好诗》，杨凝式的《神仙起居法》都是麻纸，神龙本《兰亭序》似乎是桑皮纸，至少并非硬黄。当时，成都产的白麻纸是唐王朝中央的主要办公纸，进贡的白麻纸到了中央，才由宫廷的专门匠人进行施胶熟化这一道工序，这就是米芾《十纸说》所说的“川麻不浆”。至于熟化程度也是根据书手的要求有所不同。即使严肃近乎死板的诏、敕书写也并不是十足的熟纸。

二王书法是当代书坛经久不衰的显学。因为二王的墨迹帖子多是唐人硬黄本，所以大家误以为学习二王书法必须用十足的熟纸。殊不知二王的时代，不论是当时盛行的麻纸，还是偶尔兼用的“渠版”、笺素都是吸墨适度的材料，不致如后来的皮纸这样砑光细密，熟化得厉害，与唐人硬黄更是天壤之别。

宋代以后，纸的熟化由施明矾代替施胶，可以说，古纸书写的通透性几乎被彻底堵死，这可能与越来越严格的科举考试对书写的要求有关。但物极必反，这个时候，原本用于摹拓的宣纸，取代古益都的麻纸，渐渐成为书法家书写的主要用纸。宣纸的材质是皮料，纤维比麻纸纤维短得多，所以宣纸可以很细腻，而沿用了几千年的施胶、砑光等技术可以让它熟，也可以听任它的生，这一切都根据实际需要而定。

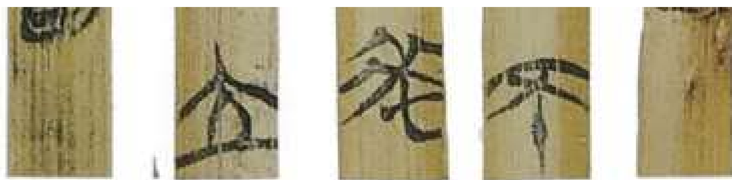
但是，书写材料的吸墨性无疑是自古以来的要求，彻底熟化的纸，无论其产生的时代、动因还是给人的感受，都如同科举后期的馆阁之字、八股之文。

2017年3月16日

32 中锋与侧锋——各尽其用，无关优劣

中锋应当是毛笔最初的使用之法，侧锋晚出，这当然是指有明确意识的侧锋，胡乱的涂抹理应除外。

毛笔发明之初，文字尚在篆书的体系，书写基本不需要侧锋。我们现在能够看到的商代龟甲片上的墨书真迹，就是对中锋用笔的很好阐释。所以，《说文解字》说：“篆，引也。”这个引字，也是中锋用笔过程非常贴切的描绘。西周名器《大盂鼎》中大量出现的方笔，不论是书写的本然，还是工艺修饰的结果，都不足以说明侧锋已经可以和中锋分庭抗礼，至少那个时代侧锋方笔的运用是个别的现象。



图六十六 上海博物馆《战国楚墓竹书》

一直到了战国时代，由于文字使用的飞速发展，书写的加快，侧锋自然而然上升为一种有意识的用笔方法，不仅笔画的起笔大量使用侧锋，许多时候运笔过程中的中、侧转换也极其频繁。侧锋的大量运用，使得字迹生动爽利，游刃有余，这些在上海博物馆藏《战国楚墓竹书》中有非常精彩的表现（图六十六）。至于文字发生隶变以后，不论是较早的草书、隶书，还是晚出的行书、楷书，都是中锋与侧锋交替使用，巧妙转换，连绵不断。

当然，中锋用笔是毛笔书写最初的，也是最直接的要求，因此有持论者盛称中锋诸多优势，甚至不加分别地一概排斥侧锋，以至有所谓笔笔中锋的骇人之说。异议者则揭示凡是写字过程就不可能笔笔中锋的客观事实。其实，分歧虽然存在，但重要的问题却在于对于中锋这个概念的理解。

侧锋在概念上没有异议，倒是中锋颇有歧义。我以为传统的中锋利好之说，主要是就笔画运行过程而言，它不会无视起、收、硬折等处笔姿剧烈转换的实情，因为这些过程的侧锋用笔不可避免。这些时候的侧锋，与笔画运行过程中长距离的铺笔横扫，一利一弊，不可同日而语。侧锋批判，针对的应该是这种粗劣的横扫。

当然，即使起收笔及硬折等合理的侧锋，传统的理论也一直是激赏与限制并存。比如，蔡邕的《九势》是书法技术方面最早的理论，其中前四势转笔、藏锋、藏头、护尾，都有限制偏侧，防止锋芒过于

外露的意思。这些思想方法，无非是让字的笔力内含，否则，即生浮怯之弊。所以，蔡邕前文明确提出“藏头护尾，力在字中”。

随着草书、行书、楷书的发展，这些今文字系统内的各体，都要求笔的使用更为多样，表现更加丰富，古老的审美习惯注定要受到挑战。即以《九势》而言，虽然没有为侧笔留一席之地，但转笔过程中侧笔的司空见惯显然是一个无法回避的事实。所以，未立侧锋之目，却提出了偏侧限制的具体方法，即转笔“宜左右回顾，无使节目孤露”。这个方法其实是通过对圆转过程的努力控制，来解决硬折问题。

但是，毫无疑问，最终解决这个问题的良方是直接面对，所以，至迟在王羲之的时代，侧的概念在理论中就已经出现。王羲之《书论》说：“或转侧之势似飞鸟空坠，或棱侧之形如流水激来。”而且，王羲之对于转折之处的侧锋运用，提供了细致入微的书写经验，《笔势论十二章》说：“夫作右边折角，疾牵下微开，左畔斡转。”这不就是我们后来所说的内圆外方之法吗？王羲之能够成为书圣，从中锋侧锋这一对矛盾的处理上，就可以看到他的包容圆通，实事求是。

众所周知，王羲之的笔下，侧锋运用十分广泛，这既是那个时代的特征，也是他个人的风格特征。如果将王羲之和王献之一做比较，就能发现其侧锋的无处不在。尤其是和后代如唐宋比较，侧锋的确是晋人的显著特征。王羲之草书笔下的连绵不断毕竟比唐人草书要少，那么，起笔的动作就多，侧锋也就多。还有一个因素，今天见到晋人的字都是小字，小字笔画就短，侧锋起笔之后刚转换为中锋就结束了，甚至不用或者来不及转换就结束了，那真是名副其实的侧锋了。一个短小的笔画可以侧锋完成，但较长的笔画则很难用侧锋完成。

可以说，侧锋是字体及书体风格的要求，更是书写便捷的要求。晋人的高明在于侧而不薄，甚至王羲之以侧锋获爽利之致，仍能不失于轻巧浮薄，他笔下的侧锋一样势大力沉。对此，他自有绝技在身。《书论》说：“第一须存筋藏锋，灭迹隐端。用尖笔须落锋混成，无使

毫露浮怯。”不论中锋侧锋，皆须藏锋，这是关键所在。至于“尖笔”其实可以视作圆的极端状态。除了顺滑连续的笔迹，写圆和尖也需要中锋，写方则须侧锋。那么可以粗略地说中锋管圆，侧锋管方。为什么会有这样的约定？是毛笔只能这样。按照毛笔的基本形状，只有侧面，即圆锥的棱线是直线，所以方笔只能由它来完成，其余的基本动作中锋都可以实现。

笔腹之圆与棱线之直，是颇富哲意的基本之形，如此巧妙地实现了方圆中侧，无论中锋侧锋，都不是书写的妨碍，都是表现的手段，在合适的字体中恰当运用是关键所在，中侧无所谓天生的短长。

2017年4月23日

33 说笔——名副其实的管城君

笔是排在“文房四宝”第一位的书法用具，而我国古代的“四大发明”却有纸无笔。我猜度这不单是名额的限制，这可能是从国际视野看整个人类文明得出的结果。因为，纸对于文化的传播作用的确是毛笔不可比拟的。

不过，我们快乐地接受四大发明的名额限制，却是因为更深层次的书法原因。我曾经说过，若要给书法一个定义，将所有可能去除的书法因素一一剔除，只留下最不可移易的核心，那么，这个结果是汉字。今天，如果以同样的方法给文房四宝排一个次序，看看哪一个才是“宝中之宝”，毫无疑问，最具书法特质的用具是毛笔。

虽然未能“进四”，但这不妨碍毛笔是一个伟大的发明。它巧妙利用动物毫毛天然有锋颖的特点，只是将一束扎紧，便具备了尖圆齐健“四德”，书法的一切千变万化由此产生。毛笔书写的最基本形状无非是方与圆，为何可以变幻无穷？一是因为它软，此外，自然万物的复杂形状经多次分解也无非表现为方圆二者，所以，毛笔可以曲尽万物。对于自然物象、意象的模仿是书法一开始就具有的目标。所以，笔的特性与书法的要求相辅相成，都是先民的智慧所在。

我不止一次地提到商代的毛笔真迹，它们因时代久远、数量极少而弥足珍贵，虽说一鳞半爪，但商代甲骨片上的毛笔真迹对于圆转的表现，陶片上的那个“祀”字对于铺毫的展示，都已经和今天的写法并无二致。当然，充分发挥毛笔特性的字体不是古文字时代的篆字系统，而是隶变以后的草隶行楷诸体，尤其以隶草二体为主，拓展出建立于方圆二象之上的复杂得难以名状的书法意象。这个字体事件发生的年代大约是战国晚期，区域是秦，所以，当时在秦国出现了蒙恬这

样一位制笔的革新家并非偶然，他是和隶变，这个字体发展史上最为重要的环节密切联系的。

至于对毛笔进一步提出要求，依然是出于书写的需要。如文献盛传汉末的张芝、钟繇及后来的书圣王羲之都用鼠须笔，而钟、张时代的蔡邕，在其《笔论》中对于中山兔毫笔予以侧面标榜。鼠须笔、中山兔毫笔今皆已罕见，从文献的描述看其主要优点是锋芒锐利，因为这两种毫毛都很硬。

汉晋用笔尚硬，这也是由当时的书写决定的。首先，古代字小，软毫容易糊弄不清，硬笔则可以毫厘不爽。这一点在今天仍然是择笔的一个经验。我们可以在毛笔匠师那里看到所谓“纯狼毫小楷”“纯羊毫小楷”等制品，但我写小楷往往用“七紫三羊”。这种笔主毫长而且硬，写起来爽利无比，提按转折动作分明，它可以写出比常见的小楷更小的字，而副毫柔软易蓄墨，持续能力较强，便于行气的表现。

近现代以来，在西北地区出土了数量颇丰的汉晋木简，这是当时主要的书写材料，除此以外，汉晋时期也仍然使用帛，这两种书写材料，都以用硬笔比较适合。王羲之说：“若书虚纸，用强笔；若书强纸，用弱笔。”不仅是纸，简牍及帛也是这个道理。简牍似乎是硬质材料，但它的吸墨性极强，所以，就书写感而言它似硬实软。

就书法审美而言，相信自古以来就不会在因为笔的软硬而生成的柔刚之间有所偏颇，所以，即使无意中透露了中山兔毫的得心应手，蔡邕在其《九势》中依然说出了“惟笔软则奇怪生焉”的话。当代一些人盛称王羲之时代用笔硬，并以此喻示今天的书写实践，实际上，我们不仅不可能复原那个时代，也没有必要，艺术要有时代风貌，笔也不能只往后看。何况，我们有时候提示书圣处于一个硬笔时代，其中也不乏掩饰自身对软毫无能为力的实情。比如，我们为何不在笔毫之长短上以古人为准绳呢！应当承认，至迟在刘宋时期，虞龢已经提出过长锋的问题，但他所谓的长锋和今天相比恐怕还是望尘莫及。而今

天一些所谓“长锋”究竟有多长？可以说，毫毛后半段完全用不上。那么，要这么长干什么？无非两个用途：第一是唬外行，属于欺人；第二是确保前半段不听使唤，属于自欺。可以看到，以这样的笔书写，谈不上用笔，只是人与笔相互愚弄，“惟笔软则奇怪生焉”早已沦为“惟笔长则奇怪生焉”。

在《书法没有秘密》中，我提出书法史是一部刀笔合流的历史。刀笔为何不断地相互借鉴，就是因为书法讲究刚柔相济，笔同样要刚柔合度，长短合理。甲骨文的契刻和金文的铸造流露出对于毛笔本然状态的肯定，因为刀明显在追逐模仿笔。后代，书法中刀味、金石气，则是毛笔从三代金文、汉魏刻石书法得到的启示。以柔软之笔，写出刚劲有力之字，这是书法的妙处，也是笔的伟大。

2017年5月16日

34 说造字——是动因，而非表象

“三皇设言民不违，五帝画像世顺机。”我曾经猜想，所谓“设言”，恐怕与文字不无关系，而关于文字产生时代的分歧，可能源于对三皇五帝的不同解说。比如，皇甫谧的《帝王世纪》就是把伏羲、神农、黄帝作为三皇的。而古代的文献普遍地认为文字产生于黄帝的时代，如《世本》《大戴记》《史记·五帝本纪》《礼记·月令》《战国策》《吕氏春秋》等都是把黄帝列为五帝的，这是“三皇无文”说得以产生的一个基本的古史背景。

三皇五帝的古史观，先秦已有，如《庄子·天运》说：“三皇五帝之礼法度，不矜于同而矜于治。”三皇无文，其言外之意是稍后的五帝时期是文字的时代。黄帝史官仓颉造字，是先秦诸子普遍采信的文字起源学说。《荀子》《韩非子》《吕氏春秋》《世本》都有仓颉造字的记载。汉代的文献如《淮南子》《论衡》《春秋元命苞》等也遵从这个说法，其中影响最为深远的是《说文解字·叙》。《说文解字·叙》梳理出来的伏羲画卦、神农结绳记事、仓颉造字这样一个历史演进之迹，成为传统的文字起源学说所主张的基本过程，虽然，这并非许慎的创举而应当是一个旧有的历史观。比如，《周易·系辞下》关于圣人造书契的叙述，就与《说文解字·叙》十分近似，只是，《系辞》叙事更为广泛，从八卦到书契共九件事，其中前六事是原创，后三事是替代。按照唐人《疏》的说法，前六事是“未造此器之前，更无余物之用”，后三事皆是“未造此物之前，已更别有所用”。所以，不论是《周易》经文的“上古结绳而治，后世圣人易之以书契”，还是唐《疏》，文字的出现是对结绳记事的完全替代而非改良，这一点清清楚楚。

但是，误会几乎是同时产生的。孔安国《尚书序》说：“古者伏羲氏之王天下也，始画八卦，造书契，以代结绳之政，由是文籍生

焉。”从此以后，文字与八卦乃至结绳一直纠缠不清，不是误以为在八卦和结绳的基础上产了文字，就是解释它们毫不相干，殊不知事情原本清晰。孔安国的《传》及《序》，是西晋豫章内史梅赜献于朝廷的，其书出于伪托，历代学者早有辨析。至于伏羲氏时造书契的说法，显然是一种误读。误读的出现与古史的叙事方式有关。

既然八卦、结绳、造字这三件事出于不同历史时代，是替代而非衍生，为何文字起源必须从八卦说起？我以为古人的这个文字史观，是着眼于其社会功用——治天下。除此之外，如果要说它们之间的相似，可能就是各自产生的过程。包牺氏的仰观俯察，“观鸟兽之文”，与仓颉“见鸟兽蹄迒之迹”如出一辙，只是，八卦抽象，所以“以垂宪象”，文字具体，所以“万品以察”。至于结绳，应当处于抽象与具体之间，其抽象的一面，可以“统其事”；其具体的一面，表现在商代的甲骨文中，仍然有个别字可能与绳结有关，如十、系、朋。这些字的取义也许符合神农氏结绳记事的大体原则，但这不足以说明后来的文字延续了结绳时代的原有符号，很可能只是一种暗合。

这三个历史阶段成为广泛认同的文字发生史。它的开端不是文字已经出现的轩辕氏时代，而是文思涌动的伏羲氏时期。这一历史系统的内在机理，是八卦、结绳、文字三者产生过程中观察世界的活动具有一致性和继承性。不仅观察活动在三个历史阶段具有一致性，其目的以及基本方法也并无显著不同。所以，伏羲氏、神农氏、轩辕氏这一三段式的文字历史观的形成，是着眼于文字产生的内在的社会活动的，而不是将眼光局限在文字的表象。

《书断·序》说：“爰自黄帝、史籀、仓颉，迄于皇朝黄门侍郎卢藏用，凡三千二百余年。”这是张怀瓘的史识。从初唐的卢藏用至今一千三百多年，那么，从仓颉至今则为四千五六百年，这与陈梦家四千六百多年的推算基本吻合。陈先生距今又几十年，所以，仓颉造字，

是一个发生在四千七百年前的真切的事实。自从有了文字，华夏民族真正进入了文明的时代，所以说中华文明五千年。

从仓颉造字到商代晚期甲骨文，有一千四五百年的时间，这个阶段的文字资料尚未发现，殷周以下，才是有实物文字资料可考的时期。但是，此前也是一个文字繁衍生息的历史阶段，《说文解字·叙》说“五帝三王之世，改易殊体。封于泰山者七十有二代，靡有同焉”。甚至，那历史曾经有过文字多元的时代。据《世本》等文献的记载，造字者仓颉之外另有沮诵。

不知是否就是针对沮诵，《荀子》其实早就说过：“好书者众矣，而仓颉独传者，壹也。”只是这个说法几乎从未引起史家的注意，因为人们被这个司空见惯的“壹”字蒙蔽了。此处壹，即善，《说文解字》给出的本义正如此。而“唯一”之意义，已由前文“独”表示出来。那么，这句话其实揭示了文字由多元时代向一元迈进的历史，弃取原则当然已经暗含其中。

仓颉的字为何走过了多元的时代，最终得以传承？因为它好。

2018年1月21日

35 八分书说——因为简单，所以误会

在篆、隶、草、行、楷这五种基本字体之中，没有八分书的名字，八分书是汉代晚期流行的隶书，是隶书发展过程的一个阶段。

八分书为何叫作八分书？八分书的始作者是王次仲还是蔡邕？王次仲究竟是哪朝哪代之人？这三个问题本来清楚却不幸混淆了千年之久。

八分书作者王次仲与蔡邕之争，是五百年以后滋生的纠纷，当时这个问题非常清楚。因为就是蔡邕本人，在其《劝学篇》中说了“上谷王次仲，初变古形”这样的话。只是，王次仲正史无传，事迹不详，而《劝学篇》后来也散佚了，所以，这个问题就越来越模糊了。不过，《劝学篇》虽佚，《汉学堂丛书》《玉函山房辑佚书》毕竟还有辑本。何况，在汉代以后四百多年，八分书的作者一直都不是个问题。

西晋卫恒《四体书势》，南朝刘宋《采古来能书人名》，以及北朝的王愔都记载上谷人王次仲是八分作者。卫恒说“王次仲始作楷法”，不称八分，是承其前文“隶书”而言的。看来，楷法最早是指在隶书基础上建立了新的规范的字体，它还不是后代所说的楷书。因为，紧承此处，下文说的不是真书，而是八分：“今八分皆弘之法也。”这一句又是承“王次仲始作楷法”的。通览这段文字，可以看出，隶书经过新的规范而成“楷法”，就是八分，是最早的八分。《采古来能书人名》说“上谷王次仲，后汉人，作八分楷法”，我以为这里的“八分楷法”是互文，即，八分就是楷法，楷法就是八分。这样一来，《采古来能书人名》和《四体书势》其实并无不同。

至于隶书经过怎样的改变便成为八分，最早、最为翔实的记载来自北朝的书法史家王愔。他说：“次仲始以古书方广，少波势，建初中以隶草作楷法，字方八分，言有楷模。”这段话应当出自王愔已经散佚的《文志》，王次仲活动之年代、八分之由来、名称之取义，皆一一道明。《文志》是一部专门关于书法的伟大的信史，它虽然散佚了，但其中片段往往散见于他书，只鳞片羽，弥足珍贵。如汉元帝时史游作《急就篇》，“解散隶体粗书之”，这个书法史上的名言正出自王愔，史家艳称。又如张芝虽正史有传，而文字简短语焉不详，其“家之衣帛，必书而后练”“池水尽墨”“匆匆不暇草书”等逸事名言，王愔也是早期仅见一二的传述者。

那么，蔡邕造八分之说又是如何出现的？我以为是误读文献的结果。

元代刘有定《衍极注》前后两次引蔡琰的话，其一：“臣父造八分书，割程隶字八分，取二分；去李小篆二分，取八分。”其二：“臣父造八分时，恍然一客曰：‘吾授汝笔法。’言讫而殁。”这里第二说已涉鬼神，不必当真。只是史注贵在翔实，刘氏既然以注史担当，采择竟如此失察，令人感叹。第一说是否可靠？其实也值得怀疑。所谓蔡琰的八分二分说，文不古，理鄙俗，穿凿玄虚。这个说法唐以前闻所未闻，考虑到历史背景和蔡邕本人的一些情况，我以为伪托的嫌疑很大。即使蔡琰确有类似言论，“造”，完全可以是作的意思，未必就是初创。

唐人张怀瓘在其《书议》《书断》中多次申明王次仲是八分书的始作者，但遗憾的是他面对王次仲年代的异说，做出了错误的选择。

《四体书势》没有明说王次仲是何时人，从卫恒行文之迹看，时值汉代毫无疑问。《采古来能书人名》说是后汉人。到王愔《文志》就很明确：后汉章帝建初时期的人。这些情况张怀瓘不会不知，尤其是他身为史家，引用王愔说，最终却还是倒向了《序仙记》《魏土地

记》《北都赋》这样的神仙异说和文学家言，说王次仲是秦始皇时的羽人。可能每个文人心里都有一个神仙情结。

八分名字取义的混乱，不仅有所谓“八分”“二分”那样莫名其妙的说法，张怀瓘的“渐若‘八’字分散”也真是煞费苦心的望文生义。其实，王愔的“字方八分”说，十分清楚，就是八分书名字取义的真相。因为这个问题五百年都没有歧义，且王愔说的每一个细节都经得起考验。

王次仲是如何创造的？王愔说，因为“古书方广，少波势”，所以，汉章帝建初中，王次仲“以隶、草作楷法”。看来，王次仲以当时最通行的隶书为基础，加入草书的因素，创立了八分书的规范。草书因素的加入，是一种美化，所以，文献有“饰隶”之说。南朝齐萧子良说：“王次仲饰隶为八分。”饰，是增加、装饰的意思。唐代的李阳冰进一步说明增加的就是那个显著的特征——波磔，“次仲始作八分，以当时隶字少波势，乃增之”。这些说法都符合出土的西汉、东汉的文字资料实物，包括王愔提到的“建初”这个时间点。

王愔《古今文字志目》中卷“秦、汉、吴五十九人”，按年代次序为曹喜、杜度、王次仲、班固。而《四体书势》说：“汉建初中，扶风曹喜善篆。”那么，曹喜、杜度、王次仲都是活跃于章帝建初的人物。班固生卒年可考，章帝建初（76—84）是他44岁至52岁，王次仲处于二人之间，说他建初中造八分书是可信的。

卫恒在《四体书势》中述隶书之始末，说到“上谷王次仲始作楷法，至灵帝好书，时多能者”，显然，所谓王次仲是灵帝时人的说法，其实是误读了这段文字，不知卫恒这一段说的是自章帝至灵帝一百年间的事，而不是灵帝一朝。

所谓秦人说，则有非常深厚的文化背景。杰出人物多传奇故事，是民间良好愿望，如仓颉造字鬼夜哭，颉生四目等。王次仲更新字体，始作八分楷法，功绩亦自不朽，其人其事便进入了神仙传奇的行

列。其实，书法史上各种字体自有逻辑渊源及官方颁定痕迹。如秦代有秦书八体，囊括当时字体、书体殆尽，隶书以新事物得厕身其中。唯独八分与八体无涉，因为秦时既没有八分之实，当然也就不会有八分之名及作者。

2018年2月8日

36 误会“史书”——书法版的刻舟求剑

史书，就是史官之书，至于隶书，是史书在汉代特定的所指。而史书可以说历代都有，因为历代都有史官。

我国自古就有设立史官的制度。关于制度，儒家言必称三代，三代的史官，在文献中都有反映。《吕氏春秋·先识览》记载夏桀无道，“夏太史令终古出其图法，执而泣之”，但夏桀愈加昏庸残暴，结果终古“出奔如商”。商末，纣王无道，殷内史向挚也载其图法逃亡至周。

周朝的史官，大致可以看《周礼》。《周礼·春官》中有五史，大史、小史、内史、外史、御史。史的职责主要是掌管国家的一切文书，在祭祀、朝觐、盟誓等场合负责宣读。除了掌管，当然也有书写的职责，如内史负责书写王命，外史负责书写外令。

如果说《周礼》完善的体系不无理想的成分，史的职责及其活动见于其他文献，则斑斑在焉。比如，《左传·昭公二年》记载，韩宣子聘于鲁，“观书于太史氏”，见到了《易象》和《鲁春秋》，并说了“周礼尽在鲁”这样的名言。

在文字使用并不普及的上古时代，史，就是掌握文字的特定人群。文字一开始便被赋予神秘的色彩，可能与史这个身份、职责有关。造字的始祖仓颉、沮诵，就是黄帝的史官。《淮南子》说：“昔者仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭”，《春秋元命苞》记载仓颉有四只眼睛，而且眼有灵光。除了人的神秘，其职责也极具神秘性。比如，掌管文书之外，在重大的祭祀活动中，史也参与占卜，《周礼·春官·大史》：“大祭祀，与执事卜日。”说的就是大史参与大卜的占卜。《周

礼·春官·占人》也载“史占墨”，即史与君、大夫、卜人共与占蓍。不仅如此，史还兼有沟通天人，解释天象的神秘职责，所谓“主知天道”。所以，《国语》说：“吾非瞽史，焉知天道？”言外之意，瞽史便是知天道的人。《左传·哀公六年》记载，这一年，楚国的天上“有云如众赤鸟，夹日以飞”，楚子使人问周太史，周太史说恐怕是你们的君王要有麻烦。

按照服虔的说法，“诸侯皆有大史”，那么，如果韩宣子的出国观摩可以解释为取经的话，楚国面临灾异不能自圆其说，须求助于周，楚国史官的不称职显然易见。这让我想起殷墟甲骨文的“同版并卜”现象，即两个贞人的占卜记录用同一种风格的字体刻在同一块甲骨上，这究竟是某位贞人的不善书写，还是史的大包大揽？不管怎样，贞、卜、史总有不“善书”者厕身其间，从一个方面可以看出，书，是需要天生的资质的。所以，尽管史兼职占卜每见于《周礼》，但贞、卜兼史职却没有见到。郑司农云：“贞，问也。”甲骨文中几乎无处不在的“某贞”，只是祝诰等职事。

倒是金文中屡见的“册”，便是文献中的“作册”，据此可以看出卜、史职责可能互有出入。《尚书·洛诰》：“王命作册，逸祝册，惟告周公其后。”逸是作册的名字，这一点在下文显得更清楚：“王命周公后，作册逸诰。”从这一段我们可以看出作册在祭祀活动中的身份及其担当的职责。本句孔安国《注》：“王为册书，使史逸诰伯禽封命之书。”也就是说，作册的身份就是史。洛阳马坡出土的《作册夨令簋》《夨乍父丁彝》文末也出现了作册的名字，这两位当是留名于铭文的周史。

作册所以称为作册，因为他是册的实际作者，作册，就是书写册，册，就是策，“百名以上书于策”。当然，除书写之外，他需要一并司职祝、诰等一系列活动。从《洛诰》这一段看，命出于王，但很可能作册也有代王司命之职。比如，《祭统》：“史由君右，执策命

之，再拜稽首，受书以归。”这里受的意思是藏。《周礼·春官·司干》：“既舞则受之。”郑玄《注》：“受，取藏之。”命、藏书皆由史实施。后来，史负责收藏管理档案文书的这一职责延续了下来。

正因为贞、卜、史的职责互相交织，而文献中并未见贞、卜的书写职责，郭沫若就直接把贞人看作书写者，这或许没有太大问题。但书写是史的天职则无疑，所以，在书法史上有一个概念——史书。

史书就是因为史而得名的，是史官之书。

史，与书结下不解之缘始于黄帝史官仓颉、沮诵造字，这一点我们容易理解，但是我们往往小看了“史书”这个概念，以为它就是隶书。实际上，至少现在可以见到的文献中，史书还指籀文。不论籀文的作者是史籀，就是《古今人名表》中的史留，还是史籀是太史讽读的意思，籀文都与史有关。

《汉书·元帝纪》文末《赞》说，元帝多才艺，善史书，对此，颜师古的《注》引用应劭的话，说史书是“周宣王太史史籀所作大篆”，《艺文志》的小学类也说《史籀篇》是周代史官教学童的书，这大概就是籀文被称为史书的由来。李贤在注《后汉书》的时候，仍然以史书为籀文，如《孝安帝纪》说安帝年十岁，好学史书，《邓皇后纪》记邓皇后六岁能史书，李《注》都说史书为周宣王太史籀所作大篆十五篇。

实际上，前后《汉书》记两汉人物善史书，如顺烈梁皇后、宗室刘睦等，所善史书都是隶书，段玉裁《说文解字注》有详细的论述，这无疑是正确的判断。但前人似乎并未注意到，史书的概念虽然一直沿用，而其所指随时代变迁，可以说史书是一个变动不居的字体。这一点隶书这个概念与之酷似。隶书最初指汉隶，而后起的真书也曾有隶书之名，所以，唐代的文献中称欧阳询、虞世南等人善隶书实属正常。

和隶书一样，史书是由创造者，同时也是使用者得名的，而它的使用者史作为一个职业、群体，在古代长期存在，所以，史书的名字就一直存在。可以说，只要有史，就有史书。这是文献中同一个史书的名字，而所指却风马牛不相及的原因。

2018年2月7日

代后记 我的草书二十年——快乐的日子

自1993年开始练习草书，至今恰好二十年。那时一无所有，生活节奏缓慢，除了写字，没有什么需要惦记的事。

每天上班，极少塞车，而路上的记忆比上班更清晰，似乎大多数时间不是在上班路上就是下班路上。那个年代北京的冬天冰天雪地，每天早上站在阜成门桥西南角顶着凛冽的寒风等班车，左等右等，直到中间带有黑色伸缩布革折叠和铰链的庞然大物晃晃悠悠到了面前并吃力地停下，这个时候，可以很踏实地告诉自己今天没有迟到。虽然有时班车要晃悠半晌，到近午才开进单位的大院，但那时是按规矩办事的，坐班车来再晚也不算迟到！同样幸福的是坐班车再早下班都不算早退！我热爱北京的冬天——只要遵守规矩，便可获得自由！

书法也是这样，在变化之前，必须掌握一些基本规矩，谙熟规矩之后便可以尽情地自由发挥。那时初学草书，但已经有颜真卿、欧阳询、《刁尊墓志》和《张黑女墓志》等楷书的基础。幸运的是我没有被草书那令人眼花缭乱的钩掣链环感动得流连忘返，否则，笔下可能早已乱了阵脚。现在的心里十分清楚，草书的艺术效果和创作过程可以是两回事，文学性的描写往往是将草书给人的视觉感受主观地等同于创作的过程了。就像电影中的动作其实是视觉的误差，胶片上只有一个个静止的画面，过程与效果事实上会有所疏离，甚至完全背离。草书看似自由，还得一笔一笔地写，这当然是后来的领悟。当时误撞，但这么做了。我做事不太过脑子，当初入门之时便一笔一笔地临摹草书，只是缘于天生的慵懒愚钝，把以前楷书的经验直接拿来写草书，并非有什么自觉的思考。这种愚笨于我日后草书助益匪浅。多年的临摹收获的是书写时丰富的表现手段，而非种种束缚。

透过恣肆迂回、笔墨氤氲的艺术表象，以楷书的清晰感去看待草书，虽是“因迟就迟”的无奈，却也有一个偶然的诱因。

那时候逛琉璃厂的书店比较频繁，有一次，上海书画出版社的历代法书翠英系列中的《唐孙过庭书谱墨迹》深深吸引了我。这本帖子笔笔精到，气韵生动，毫厘不爽，再加上素雅的装帧，宽大的书品，我感到一丝异样，当即买下，迫不及待地拿回去研究、欣赏。从此，我放弃了学习了几个月的怀素《小草千字文》。这个变化堪称至关重要，甚至可以说此事决定了我日后草书的方向。

从周秦汉唐的京畿之地走出来的人，是很难认同明清调书法的，两晋以及赵宋文人气很重的行草书也嫌气魄不够，包括本能排除那些口称二王、实则孱弱的书法现象。至于草书，陕西人更欣赏张旭、怀素的大唐气象，我也是，但我对《书谱》发生了兴趣。不过，欣赏归欣赏，学习它还是有一些心理负担的。隐约记得心动之余，略感屈尊和不安。因为以当时的见识，孙过庭之名虽略有耳闻，岂如怀素那般令人振聋发聩！所以，在意识深处，《书谱》是我勉强能够接受的草书底线，但我很快意识到就学习的范本而言，它笔法的正宗与深刻其实远超《小草千字文》。从那时起我临摹《书谱》一直没有停止。

不能说当时没有创作经验，但没有一点儿持续至今的感觉，可能是被后来新的经验覆盖了。不过临摹的功夫却泽被至今。我的印象是临摹到的东西可以持续几十年，甚至对于一个人而言是永恒的，但个人经验则是阶段性的，一个时期有一个时期的书写习惯。或者说临摹塑造字的稳定性，经验推动字风的演变。因此，长期临摹是形成自己风格的直接手段。

当年无知，只是无事，便天天临摹。这是一个巨大的收获。大班车载着我们一群人提前下班，回到住处的时间却已经很晚。尤其是冬天，途中经过一处铁路，班车要避让那姗姗来迟的黑乎乎的货运火车，伴随着道口闪烁的警示灯的明灭与声响，常常是一个长久的等

待。尽管如此，每晚少不了临帖的快乐，往往不觉已是夜深星阑。为了次日的上班，还得睡觉。所以特别期盼每周仅一天的休息日。

星期天，除了去水房洗衣服，几个朋友凑合做饭加餐，也就是写字了。有时候借用别人的办公桌，有时候在床板上铺毡写字，没有专门的桌案，更不要说写字间了。这让我特别怀念大学时代优越的写字条件。当然也幻想某一天会拥有一张专门写字的桌子。

除了星期天和下班后的自由时间，每天中午在办公室也可以写字。午饭之后，同事们都回家睡午觉去了，剩下我一人，从办公桌抽屉拿出笔墨，开始临帖。那时候没条件研墨，只能用墨汁。墨汁浓烈的气味是一大隐患，为了防止被别人发现，下午两点之前赶紧收拾干净，开窗通风，散散墨汁的气味。

从事工程设计工作，免不了出差。当时大家的工资都少得可怜，每天几十块钱的出差补助是一笔不小的数目，出差因此成为抢手的公干，尤其是长期出差，等于挣着几份工资。我是单位长期出差的合适人选，但因为练字的缘故，我内心其实并不愿意。只是领导的意思我从不反对，直到有一次听说一个朋友的老父亲特别羡慕我长期挣着出差补助，我才意识到自己干的竟是一件美差事。当然，让我彻底打消抵触情绪的还是发现出差在外其实也有机会写字。

那两年，我和一位同事多次去四川和重庆一带安装设备。在重庆、成都、自贡等地一住便是逾月。而且每次都是我先到，同事晚些日子才到，这就给了我写字的自由。

那年的三四月，我住在自贡一个大企业的宾馆，山区风光宜人，非常清静，每天只要上午去调试一下我们的燃烧器就没事了，剩下的时间就是写字。宾馆里没有毡，但有厚实的大浴巾，比毡差不了许多。当我偷偷把一堆堆的废纸抱下去要找地方扔掉的时候，还是被前台的服务员发现了。看见她友好的微笑，我索性向她承认把房间的浴

巾弄黑了，并表示愿意赔偿一点钱。她不要赔偿，反而用浓重的川音问我浴巾有“啥子”用处，我告诉她写字为何要垫柔软的东西，并表示浴巾稍嫌软，再硬点就好了。后来她竟送来了几条已经洗得发硬的浴巾，只是嘱咐我临走时扔掉就完了。书法是中国人的掌上明珠，因为书法，你会受到更多的善待与宽容。书法家绝非拥有天生的特权，但对读书写字人高抬贵手，这曾经是一个民族的美德。

在四川出差的那段时间，有机会就临摹《书谱》，并尝试用孙过庭体抄写随身携带的《昭明文选》六分册中的一册。请不要误会这样开小差，我当初的工作一点没有耽误。要知道领导屡次派我只身前往千里之外的西南，也是从工作考虑的，而不是放我自由。

当时出差虽然多赚钱，但也有风险。燃烧器安装的地方狭窄、高温，稍不留神会烫伤，即使穿着很厚的防护服。但我从来没有出过一次小差错，除了一次大差错。燃烧器试验阶段没有上自控，而是手动控制。同事来四川了，他控制进风和燃气，我控制点火。一天，进风不畅，而燃气已经过量。巨大的风机噪声干扰了我俩的沟通，我几次点火不成，略微犹豫一下，手指再次指向按钮。那一瞬间，意识到出问题了，但已经晚了！我本能地躲闪到厂房的水泥柱子后面，一声巨响，然后什么也听不见了。灰尘笼罩了整个现场，防爆口的钢板整齐地撕裂了。我俩相互对视，没有疼痛，我一只没被柱子挡住的脚踝在流血，是防爆口冲出的沙砾打穿了裤管和鞋子中间的薄弱环节。

这次事故为何发生，我心里最清楚，没有足够的准备，就会出问题。写字也是这样，虽然一直在临摹，但想写出一幅《书谱》风格的创作却十分困难。所幸当年没什么着急的事，创作不成样子一点不介意，依然认真临摹，并愉快地抄写《文选》《左传》《战国策》等等。后来竟发现抄写的字渐渐有了一丝帖字的影子。再后来进入专业领域，往往听说从临摹到创作的种种妙招，近年来我自己也讲给学生所谓进入创作的一系列方法。但我不得不承认，我是一个守株待兔的

人，多少年都是消极地经历着由临摹到创作的庸俗的渐变，二十年中至少有十八九年，我一直未曾感受一朝顿悟的快感。不过这并未影响我的心情，我一直快乐地写字，没有外在的追求，也便没有追求不到的烦恼。没有主观积极地谋求突飞猛进，前进的趋势就一直没有停止。除了写字，没有任何与写字有关的活动，如发表、展览、聚会等等。所以，正常的工作未受影响，即使当年在宾馆里练字之事都是今天首次披露。不过，我练字领导、同事都是知道的，只是他们误以为业余时间偶尔为之。因此，工作上我一直没有失去他们的信任。甚至，当我决意走上书法专业道路的时候，领导还是像往常一样地微笑，并做出了他当时力所能及的支持。

当年开始练习草书的时候，我早已用宣纸写字了。长年的写字，纸是一个巨大的开销。有一次没有宣纸了，我只好写了一些毛边纸。要知道当时的毛边纸胜过现在许多所谓的宣纸，但当我拿着一摞字向后来的一位学长请教的时候，他说你这次写在这个纸上如何如何，那口气中的指责明摆着。我什么也没说，从此再也没有用毛边纸练字。星期天，我去了琉璃厂买宣纸，在一家老字号的柜台前驻足的时候，工作人员正围在一起吃午餐，一位高姓的服务员大姐向我打招呼，她知道了我想买宣纸，但我不知道她如何知道我要买很多，她直接告诉我他们仓库里有一批被水浸泡过的宣纸，减价处理。看货后才知道大多数纸只是湿了不大的一个角。四尺生宣，一角八分钱一张！也就是说，十八元一刀！这是物价飞涨的1994年秋天。我买下了所有四十多刀这样的纸，记得当时北京黄色的“面的”刚刚载得下。以后若干年再无宣纸之忧。

进入专业以后，我问起一位学长他们是如何应对巨大的宣纸开销的，学长不屑一顾地反问我哪里需要那么多纸，并说练字主要是靠方法，写多没大意义。我生性愚钝，无缘体会那种手到擒来的妙境。还是用大量的纸大量地临摹。

我用纸很多，除了多写，还有写大的原因。在业余时代，我写《小草千字文》《书谱》，都是四尺对开的纸只写两行字，后来改成写三行，算是进了一步。北方人没有南方人的灵巧，不易写小，这个不承认也不行。

进入专业以后依然写很大。不过，有一次我们要参加一个展览，我上交了一幅几乎和《书谱》原大一样的小字草书，结果大得先生谬赏，不停问这问那。那么大年纪了，竟然说出了一句颇富感性色彩的话："你以后只写《书谱》。"那时的会议室，几乎所有老师学生都在。我故意要把这句话当真，有了这块挡箭牌，我便可以偷懒，免受当年每人一百部字帖的劳苦。当负责写字的老师在课程结业的时候向我讨要一百部字帖作业时，我理直气壮地搬出了这句话。老师自然是气得沉默，我却无知地表达着难以掩饰的得意。临近毕业的那个夏天，我在北校园的写字室正在写字，两年很少谋面的写字老师突然造访，说是要找我谈谈。看见他一脸的严肃，我停下了笔，等待他的话题，他突然告诉我，这门课还是给了我最高分。很多年后，我为此事颇感内疚，想着能否有一日当面道歉。2013年初，我从广州回京，师弟突然告诉我写字老师到广州了，本来可以面晤，但我当时已经坐在回京的高铁上了。

从进入专业之前以至专业学习阶段，我一直都是临摹不能写小，创作不能写大，这种大临小写的奇怪状态持续十年以上。

临摹量大，字也大，没有宽敞的地方是不行的。我当初的条件比现在的研究生优越得多。当时北校园刚建，似乎还有几处是工地。但研究所在那里有两间堪称宽敞明亮的房子，其中之一就是我写字的地方。因为那个时候整幢楼里也没有别人，根本没人管，所以渐渐地也在里面睡觉吃饭了。突然有一天，先生不知为何就到了，我正躺在桌子上看书，他可能很气愤，没有进门，站在门口，十分平静地说："这

搞了艺术就不搞卫生啦？”我才意识到一地的废纸和杂物，从此以后再也不敢把纸乱扔。

当时的研究所，有些地方特别仁慈。记得我们三两个人帮资料室整理半天的书，每个人便有两刀宣纸的报酬，这些优待现在的学生是无法想象的。但是研究所的制度特别严格，资料室里面有许多珍贵的图书、碑帖，都是只能偶尔阅读，但不可以借出的。有一段日子我特别想看二玄社印制的《书谱》卷子，据说是下真迹一等。我就多次找管理的老师，但总是没有合适的机会。终于有一次资料室让我干活，完了我不想走，老师要去院里办事，没办法，她就把我锁在里面，说是一会儿就回来。我展开卷子，被那毫发毕呈的印刷品吸引了，仔细察看着每一处细节。看得很累了，老师还没回来，原来她忘了此事直接回家了。下午她突然想起我还被锁在里面，才赶过来把我解放了。那真是一次难忘的享受。近几年多次见到这样的高清复制品，远没有当初的那种崇敬，甚至觉得不过如此。可能是古代真迹见多了，麻木了，更别说印刷品了。

研究生的后两年，除了偶尔上课，几乎天天都是窝在北校园的这个写字室里。唯独记忆清楚的是几个同学出去买书。马宗霍的《书林藻鉴》、余绍宋的《书画书录解题》、裘锡圭的《文字学概要》等都是出版很早且多年没有重印的，所以跑遍北京也没有找到。不过一次偶然，看见学长竟将先生的一函线装书借了出来，一看是林志钧的《帖考》，我太想看了，但时间太紧，便谎称只是拿去稍做浏览便还回来。一拿到手，我便找门路去扫描，千万叮咛别把原书弄坏了。当我将书完好送回的时候，其实手上已经有了一个清晰扫描的光盘。我很快将扫描的《帖考》打印出来，亲手做成线装的样式。九十年代以后，学生们复印一本买不到的书非常方便，但当时是一件有难度的事。

读《帖考》，让我对刻帖发生了兴趣，甚至产生了临摹刻帖的冲动。但真正转入临摹刻帖，是很晚的事。

2001年，我看到一函文物出版社新出的《大观太清楼帖宋拓真本》，我才感受到刻帖也有笔路清晰甚至气韵生动之作。这件事对我来说也意义非凡，因为从《书谱》转向《大观太清楼帖》，不仅是由学真迹转而学刻本，更是由学习继承王羲之衣钵的孙过庭转而学习王羲之本人。虽然是刻本，但有了八年临摹《书谱》的经验，揣摩刻帖中的用笔已经不成问题。同时，学习《大观帖》中的王羲之，有效冲淡了以前写《书谱》时的火爆气，字形更加稳健、周正，笔墨更加厚重。毕竟是王羲之——草书最基本的准绳，最无懈可击的字体规范。

等到学习《大观帖》中的王羲之的时候，我勉强可以原大临摹了。但是更多的时候还是放大临摹，只是这时候不是迫不得已，而是有所选择，因为我特别希望将草书写大。

当时最苦恼的一个问题是，不管将字写多大，写出的笔画都有些发紧，墨色单调。那个时候我迷上了小时候喇叭里面天天都能听到的秦腔，只是几十年过去了，再听感受完全不一样。每当临摹的时候，我就会播放秦腔，孟遏云、刘毓中、陈妙华、袁克勤等都十分热爱。

孟遏云有一折戏《起解》，和晋福长合演，《玉堂春》里的一折，大段大段的唱，高亢、悠扬、余音袅袅。听着听着，笔下少了刻厉，多了婉转，甚至随着孟腔的自由收放，我学会了主动使用散锋。在一字之中，那种将笔锋彻底打开，又自如收敛的感觉十分美妙。笔画的质感随之发生着变化。这是我放大王字的关键一步。

临摹《大观帖》中的王羲之草书，字的数量毕竟有限，不是说不够用，而是想要更多的。我突然想起已经储藏多年但一直没有十分用心的《唐拓十七帖》。翻箱倒柜，终于找到，打开一看，大失所望，

那个模糊与断烂！直到几年后看到文物出版社宣纸影印的美国人安斯远藏本《十七帖》，我才理解《十七帖》为什么被视为草书圭臬。

这样的经历让我特别关注碑帖的版本优劣，二十年中，每一次具有深远意义的换帖都是一部好帖子打动了我，使我结束了前一阶段而转入下一阶段的学习。比如二王父子并称，学习者言必称二王，实际上可能只学了其中一家。那么，二王是否可以混同，学一家是否便可以统称学二王，甚至二王父子孰高孰低，王羲之何以成为书圣？这些问题都是我以前不曾想过或者想不清楚的，虽然有时也能隐约感受到二者的风格差异。直到一次偶然的机会，我看到了王献之的《兰草帖》，它深深打动了我，从此我才清楚地认识到什么叫作王献之，同时，王羲之的形象也就更加明确。

王羲之是书圣，在于他省去了行草书中一切可以去除的花哨，留下了最不可移易的核心，简约之极。可以说后来的一切草书流派都发端于此、奠基于此，包括王献之。

王献之在草书上重饰增华，发扬了草书中感性的一面，是草书走向华美的肇端。如果今天所见到的作品能够基本代表他们各自草书的全部的话，那么可以想见，王献之的用笔习惯，更能实现墨色的强烈变化。这是学习王献之给我的一个直接启示。当然，在用墨上最终出现豁然开朗的感觉也得益于听戏。

孟遏云还有一折戏《探窑》，《五典坡》中的一折，和茹甲华搭档。这是孟遏云临终前的绝唱，关于这一折戏，一些朋友的意见是她已经老了，再加上身心罹害，难见当年响遏行云的光彩。我则以为大腕儿终究是大腕儿，嗓子坏了，韵味弥加醇厚，台风愈加稳健。这几年我听了不下百遍，脑海里不时浮现出枯笔渴墨的草书意象，对于以王羲之为草书根基的信念也愈加坚定了。

这个时候我翻阅字帖的范围宽广多了，读帖大不同于从前，但有一点并无改变，那便是时常被一个帖子搞得心头一震。

发现质量上乘的帖子或者名副其实的佳作，不仅改变着我的写字道路，也让我在史论的研究中归于平静，不再像早年那样力求创新，推翻陈说。也就是说，历代书法家中名不副实的情况容或存在，但书法的好坏十分直观，终难以一人之手，尽掩天下之目。不能否认有浪得虚名者，但几百年上千年持久不衰的盛名绝不会妄得。

和看到安斯远本《十七帖》十分相似的是2012年冬天的一次经历。我和三个学生去上海博物馆参观美国大都会的藏品展，最让我心情复杂的并非一件件仰慕已久的书画瑰宝本身，而是一件中堂的上隔水之外聊聊数字的董其昌题跋。我当然知道董书的淡静与禅意，但眼前这是一个不曾见过，也未见文献描述过的董书面貌——恣肆雄浑。当时的感觉是比王铎高太多了。一瞬间我明白了书法史上何以董、赵并称，明代晚期的书法史上为何称“南董北王”，清高宗乾隆为何坐拥无数书画珍宝却对董书宠爱有加。古人不我欺，这是清人反复的感叹，也是我当时的感慨。

兼学二王，使我的脑海里不时浮现出书法史上的一个千古之谜：草圣张芝到底能否写出狂草？以往的书法史家有一个与此相关的疑问：既然张芝能写出狂草为何王羲之写的还是今草？对这些问题我也考虑了好久。最终我还是相信史书中的基本事实，张芝的时代是可以产生狂草的，张芝的几件作品也绝非空穴来风。张芝之后二百年狂草绝响，直至王献之出现方得中兴，这再正常不过——狂草必须连绵不断，但狂草的历史注定断断续续，因为它曲高和寡。王羲之草书的伟大意义不仅是确立个人书风，更在于是正字法、奠基字体规范。所以，他是书圣，书圣只能一个，草圣却出现了两位，后来那位草书入圣的人便是张旭。

我在草书取法上最近的一次调整正是学习张旭。张旭的作品太少了，而且真赝莫辨。最初萌生涉猎张旭草书的念头，是被他的传奇故事所吸引，是仰慕他入世为官却潇洒如酒神的生活态度，《新唐书》将张旭与李白合传，堪称类例精当。当然，仰慕之情化为学习的行动，还是因为他的一件作品——《断千字文》。这件狂草杰作残存二百余字刻在西安碑林，还有《绛帖》卷九残余四十五个字。这些东西都不难见到，但具备了一定的经验你才可以读懂它，它才会进入你的眼界。2000年至2013年，我多次逗留于西安碑林，观摩《断千字文》，各个角度审视它，它已经不是我小时候眼中千篇一律的黑沉沉的石头，它活跃了。这两年我多次尝试临摹，唯一的遗憾是一直没有太好的单行本。前几年山东美术出版社《中国历代经典法帖》系列中的《断千字文》让我心头略微一震。在一位学生的桌子上看到的时候，我原以为这是出版社扩充码洋的敛财之举，但翻开一看，墨色灰度恰到好处，纸张也不闪亮晃眼，很舒服，再查看几处关键点，都已经尽了力。那段时间正在临摹它，这个单行本使我把当时的一种尝试变成了一个时期的方向。

传为张旭的草书作品还有《心经》《古诗四帖》《肚痛贴》。《肚痛帖》虽短，亦是尤物。《心经》无论是不是张旭所作，都不是我理想中的张旭之作，所以我不会学它。《古诗四帖》则是久负盛名的狂草巨作，但我对它有一些看法。为了检验我的看法，我也临摹过一段时间，后来自认为看明白了，也就放弃了，义无反顾地学《断千字文》了。

我们可以拿三个方面做一番比较。第一，点。《断千字文》的点沉着、稳重，甚至许多地方就是颜体楷书的动作，直到学习《断千字文》，我才明白不通草书的颜真卿两次洛阳访张旭究竟学到了什么。但是《古诗四帖》中却见不到唐楷的痕迹。仔细比较，发现《古诗四帖》的点，比《断千字文》显得轻率、局促，没有《断千字文》那样清晰的起收动作和明确的方向感。再去比较撇、竖等笔画也是这样。

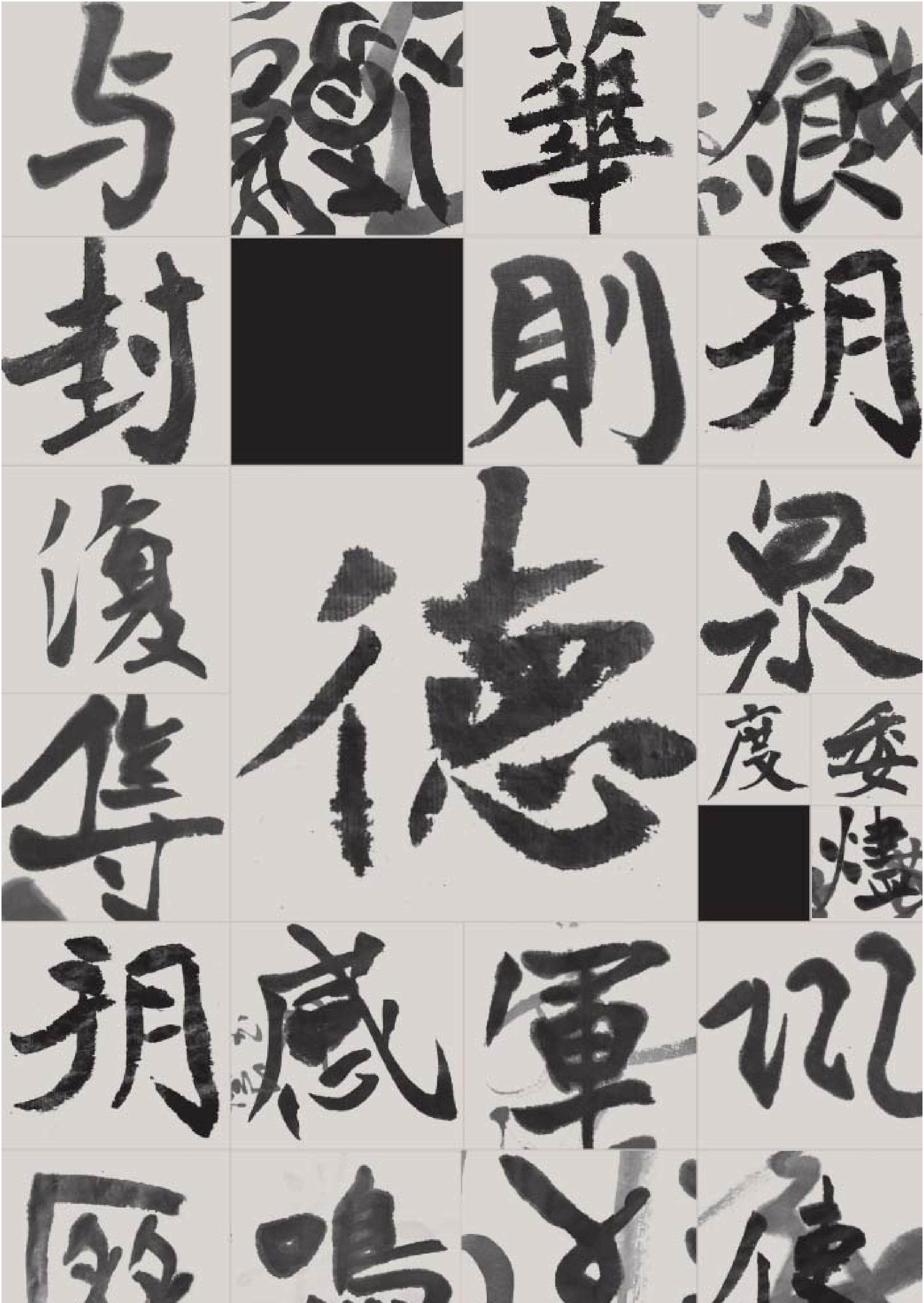
第二，字势的开合。《断千字文》字势的开合变化，其强烈程度远远超过《古诗四帖》，它一字占一行，一字对多字的空间感极为自由。《古诗四帖》虽为狂草，每行字数略等，且基本上大下小。貌似狂草，实则开合不大。第三，每行煞尾的能力。《断千字文》的每一行，不论是收是放，行末的位置总是恰到好处，所以它的收放给人一种从容不迫、游刃有余的感觉，小时候学字，民间有“下齐十年”的说法，想必就是《断千字文》这种自由驾驭空间的境地。而《古诗四帖》每到行末，地方便不够用，拥挤、勉强、草率之象难以掩饰。

总之，《断千字文》笔画运用得更基本，字势夸张得更悬殊，空间分割得更自由，整体显得更老练。而《古诗四帖》一味左右驰突，既伤害了笔画的沉稳，也妨碍了字势的自由变化，空间分割其实已无暇顾及，写哪儿算哪儿的样子。所以，一真一赝，一深刻一浅显，一自由一匆忙。

这一年来，临摹的界限已经模糊，只是依然恪守着晋唐这样一道界限，为日益自我的拙作寻求新的突破。复以字债累累，日子略无正常可言，无事都是有事。每天睁眼啥也没想，便已经欠下一笔字债。新年将至，小时候的几位朋友商量着一起回家乡，他们征求我的意见，却不论我如何安排时间，都被视为“空头支票”。为了实现这次回乡之约，他们近来经常给我研墨，促使我尽早完成字债，但劳累的应酬，没有半点随意临摹的惬意。

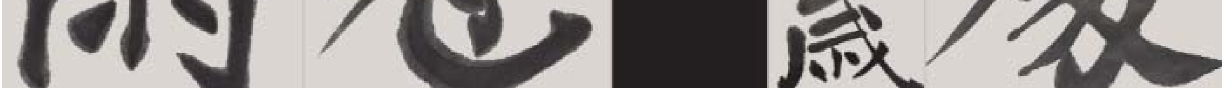
回忆二十年，因为有了草书，生活才有了方向。

癸巳岁杪 寇克让









名帖之涂改在当代书坛引起了思考与仿效。思考无疑是有益的，刻意模仿则是东施效颦，因为它往往为改而改，预先设计，并非出于书写过程的自然而然。名帖涂改所以具有欣赏或者提示价值，其根本在于当时势难遏，情难止，纯出无意，而简单的模仿则是依样画瓢，为『错』而错，事出于安排。进一步说，名帖之涂改，其过程是书写，刻意模仿之涂改，其过程属于制作。书写天真，制作世故，书写真实而动心，制作虚构以炫目。

寇克让



书法家，学者。一九六八年九月十六日出生于陕西岐山。毕业于北京大学中文系古典文献专业。

二〇一二年出版《书法没有秘密》。











